Louis Aragon

André Breton

Surrealismo frente a REALISMO SOCIAL

Lectulandia

André Breton escribe con León Trotsky en el célebre manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, que aquí reproducimos: «En cuestiones de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda clase de imposiciones, que bajo ningún pretexto se deje imponer moldes. A quienes pretendan presionarnos, tanto hoy como mañana, para que consintamos que el arte se vea sometido a una disciplina que consideramos radicalmente incompatible con sus medios, oponemos un rechazo inapelable y nuestra voluntad deliberada de atenernos a la fórmula "toda clase de licencias para el arte"». En el artículo titulado *Paréntesis sobre los premios Stalin*, también reproducido en este volumen, Louis Aragon transcribe la definición de realismo socialista, que aparece en los estatutos de la Unión de Escritores Soviéticos, «a cuya redacción sin duda alguna Stalin no ha sido ajeno», y añade: «Basta con que falte uno solo de los elementos exigidos al escritor por el realismo socialista para que la obra pierda el carácter realista socialista, para que quede reducida al naturalismo, al populismo, a la vulgarización sociólogica, para arruinar, en definitiva, su carácter de obra de arte». Aunque no podemos negar, como editores, nuestra inclinación en esta polémica, que parece pertenecer a todos los tiempos, por los «caminos de gran aventura mental» que defiende André Breton, publicamos los dos artículos de Louis Aragon, para facilitar al lector sus propias reflexiones.

André Breton & Louis Aragon

Surrealismo frente a realismo socialista

ePub r1.0
Titivillus 30.07.2025

Título original: *Límites*
André Breton & Louis Aragon, 1967

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Nota preliminar

Con la publicación de estos textos deseamos destacar las propuestas de André Breton para un «arte revolucionario independiente». A esto se debe el que, de los escritos *Límites no fronterizos del surrealismo* y *Visita a León Trotsky*, sólo reproduzcamos aquellos fragmentos relacionados con este tema.

Añadimos los dos artículos de Louis Aragon, publicados en el semanario «Les Lettres Françaises» que dirigió hasta hace unos meses, no sólo porque, al citarlos Breton en los dos últimos artículos que aquí reproducimos, ponen en evidencia la naturaleza de la polémica surrealismo/realismo socialista, sino también porque nos ha parecido interesante dar al lector la oportunidad de conocerlos y facilitar así sus propias reflexiones.

André Breton

De *Límites no fronterizos del surrealismo*

En un período tan turbio, en que Europa —quién sabe si el mundo— corre el riesgo de convertirse de un momento a otro en una sola hoguera, no es demasiado difícil comprender que, para muchos de los que juzgan desde el exterior, una exposición como la de Londres presenta un carácter parecido al del «Baile de los Ardientes» y provoca una curiosidad de las más sospechosas. Por eso no deducimos su éxito total del hecho de que esta curiosidad se haya extendido a veinte mil visitantes, ni de que la prensa inglesa le haya hecho el eco más tumultuoso. Este éxito se debe a otras razones: se debe al rigor y a la amplitud de la demonstración que ha supuesto, a saber, que el surrealismo tiende a unificar hoy bajo su nombre las aspiraciones de los escritores y de los artistas innovadores de todos los países —efectivamente, los expositores pertenecían a catorce naciones diferentes; hubo, sin embargo, que renunciar a ciertas colaboraciones especialmente importantes, como la japonesa, esta unificación, lejos de ser solamente una mera unificación de estilo, corresponde a una nueva toma de conciencia *común* de la vida. Desde sus orígenes, no hemos ahorrado ningún esfuerzo, créaseme, para eliminar todo deseo de unirse a quienes no lo hiciesen a un conjunto fundamental e indivisible de propuestas que recuerdo aquí brevemente:

1.º Adhesión al materialismo dialéctico cuyas tesis hacen *suyas* los surrealistas: primacía de la materia sobre el pensamiento, adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las leyes generales del movimiento tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, concepción materialista de la historia («todas las relaciones sociales y políticas, todos los sistemas religiosos y jurídicos, todas las concepciones teóricas que aparecen en la historia solamente pueden explicarse por las condiciones de existencia material de la época en cuestión»), necesidad de la revolución social como término al antagonismo que se declara, en

determinada etapa de su desarrollo, entre las fuerzas productivas materiales de la sociedad y las relaciones de producción existentes (lucha de clases).

2.º De acuerdo con el propio testimonio de Marx y Engels [1], es absurdo sostener que el factor económico es el *único* determinante en la historia, pues el factor determinante lo constituye «en última instancia, la producción y reproducción de la vida real». Puesto que, como ellos mismos declaran, «las diferentes partes de la superestructura… ejercen igualmente su acción sobre el desarrollo de las luchas históricas y determinan de modo preponderante su *forma* en muchos casos», el esfuerzo intelectual no se puede aplicar a nada de forma más electiva que al enriquecimiento de esta superestructura, la cual solamente deberá entregarle el secreto de su elaboración con esa condición. Se trata de mostrar el camino que conduce al núcleo de esos «azares» (para conservar la terminología de los mismos autores) a través de cuya infinitud se continúan «la acción y la reacción recíprocas» de los factores que determinan el movimiento de la vida. Ese es el camino que el surrealismo pretende haber abierto. Nada menos arbitrario que la dirección que sigue si pensamos que no puede ser sino el resultado lógico, necesario, de todos los *caminos de gran aventura mental* que se han recorrido o indicado hasta nosotros. Desde la publicación del *Manifiesto Surrealista* en 1924, no he dejado de señalar esos caminos, más o menos solitarios, más o menos accidentados, y de llamar la atención sobre su *convergencia*. Todavía muy recientemente [2], me he esforzado por mostrar cómo a un *racionalismo abierto*, que define la posición actual de los científicos (de resultas de la concepción de la geometría no euclidiana, de la física no maxwelliana, etc.), no podía dejar de corresponder un *realismo abierto o surrealismo* que produce la ruina del edificio cartesiano-kantiano y trastorna de arriba a abajo la sensibilidad. Sin ponerse de acuerdo, y sin siquiera conocerse, Isidore Ducasse y Arthur Rimbaud abrieron a la poesía una vía completamente nueva desafiando sistemáticamente todas las maneras habituales de reaccionar ante el espectáculo del mundo y de sí mismos, arrojándose a cuerpo descubierto en lo maravilloso. Es importante observar que adoptaron esa aptitud en las cercanías inmediatas de

la guerra franco-alemana de 1870, por tanto de la gran revolución proletaria que ésta produjo. Este hecho puede parecer tanto más sorprendente cuanto que fue también en las cercanías inmediatas de una guerra, la de 1914, cuando, en el dominio de la pintura, se situaron las intervenciones decisivas de Picasso y De Chirico a partir de las cuales no queda más remedio que admitir que la representación visual del hombre cambió. Los magníficos descubrimientos de Freud se ofrecieron en momento oportuno para iluminarnos, con cruda luz, el fondo del abismo abierto por esa dimisión del pensamiento lógico, por esa sospecha con respecto a la fidelidad del testimonio sensorial. Lo que nos revelan sobre la naturaleza de las relaciones humanas pone en peligro las instituciones consideradas hasta entonces como más sólidas, empezando por la familia, y hace concebir la esperanza de que sobre las rutinas de una moral irrisoria, se funda una auténtica ciencia de las costumbres. A esas corrientes diferentes que se juntaron para formar el surrealismo, no hay que olvidarse de añadir dos modos particulares de sentir que vienen sin duda alguna de más lejos y no dejan de admitir numerosos antecedentes: uno de ellos tiene por expresión el *humor objetivo*, en el sentido hegeliano de síntesis entre la limitación de la naturaleza bajo sus formas accidentales, por una parte, y el humor, por otra. El humor, en cuanto que triunfo paradójico del principio de placer sobre las condiciones reales en el momento en que se las considera más desfavorables, está destinado de forma natural a adquirir un valor defensivo en la época sobrecargada de amenazas en que vivimos. De Swift a Lewis Carroll, el lector inglés está en mejores condiciones que nadie para apreciar los recursos de este humor que ilustra en Francia el nombre de Alfred Jarry y que planea sobre los orígenes del surrealismo (influencias de Jacques Vaché, de Marcel Duchamp). El segundo de esos modos de sentir está en la necesidad de interrogar apasionadamente a determinadas situaciones de la vida caracterizadas por el hecho de que pertenecen *a la vez* a la serie real y a una serie ideal de acontecimientos, de que constituyen el único puesto de observación que se nos ofrece en el interior mismo de ese prodigioso dominio de Arnheim mental que es el *azor objetivo*, definido por Engels como «la forma de manifestación de la *necesidad*». Ya Novalis, Achim de Arnim, Gérard de Nerval, Knut

Hamsun se habían colocado en ese punto de vista, pero, en su caso, la disposición de lugar cuya prescripción emprendían —disposición que, bajo el ángulo del conocimiento, es en definitiva lo único que nos importa— se perdía con demasiada frecuencia en los vapores de su propio encantamiento. Por mi parte, para comunicar esa clase de hechos, he intentado conservar la sequedad y el rigor que presiden las observaciones médicas[3]. *Humor objetivo, azar objetivo*: ésos son, hablando propiamente, los dos polos entre los cuales el surrealismo cree poder hacer que broten sus chispas más duraderas.

Un camino como el que propone el surrealismo no quedaría perfectamente definido si nos limitásemos a decir lo que cruza y adónde va. Falta todavía por dar a conocer la clase de móvil que lo recorre. Para ello se trata de saber si las diferentes operaciones del espíritu que acabamos de enumerar, de las que procede y cuya suma pretende ser, admiten una medida común. Nuestra mayor preocupación ha sido la de revelar que esta medida existe: esa constante, ese móvil es el *automatismo*. Recurriendo al automatismo y no a otra cosa es como podemos esperar resolver, fuera del plano económico, *todas* las antinomias que, por haber preexistido a la forma de régimen social bajo la que vivimos, pueden muy bien no desaparecer con ella. Dichas antinomias exigen que nos dediquemos a recogerlas, porque se las sufre cruelmente, en el sentido de que implican también una servidumbre, pero más profunda, más definitiva que la servidumbre temporal, y porque este sufrimiento, no menos que el otro, no debe coger al hombre resignado. Dichas antinomias son las del estado de vela y el sueño (la realidad y el sueño), la razón y la locura, lo objetivo y lo subjetivo, la percepción y la representación, el pasado y el futuro, el sentido colectivo y el amor, la vida y la muerte mismas.

Con toda la fuerza con que, al referirnos a ejemplos ilustres del pasado, negábamos que el arte de una época pueda consistir en la pura y simple imitación de los aspectos que esta época reviste, rechazamos como *errónea* la concepción del «realismo socialista» que pretende imponer al artista, excluyendo cualquier otra, la pintura de la miseria proletaria y de la lucha emprendida por el proletariado para su liberación. Por lo demás, esta última tesis está en contradicción flagrante con la enseñanza marxista: «Cuanto más ocultas permanecen las opiniones (políticas) del autor, escribía

Engels en abril de 1888 a Miss Harkness, más valioso resulta ese hecho para la obra de arte». Negamos formalmente que se pueda hacer obra artística y ni siquiera, en último análisis, obra útil aplicándose a expresar solamente el *contenido manifiesto* de una época. Por el contrario, lo que el surrealismo se propone es la expresión de su *contenido latente*.

Lo «fantástico», que excluye de la forma más radical la aplicación de una consigna como la del realismo socialista, al que el surrealismo no deja de recurrir, constituye para nosotros la clave por excelencia que permite explorar este contenido latente, el medio de tocar ese fondo histórico secreto que desaparece tras la trama de los acontecimientos. Solamente en la proximidad de lo fantástico, en ese punto en que la razón humana pierde su control, es donde existen todas las probabilidades de que se traduzca la emoción más profunda del ser, emoción incapaz de proyectarse en el marco del mundo real y que, por su propia precipitación, no tiene otra salida que la de responder a la solicitación eterna de los símbolos y de los mitos. En este sentido, nada me ha parecido nunca más oportuno que llamar la atención sobre el extraordinario florecimiento de novelas inglesas de finales del siglo xviii conocidas con el nombre de *novelas negras*. Si consideramos hoy ese género literario tan desacreditado, tan olvidado, no podemos dejar de sorprendernos, no sólo del prodigioso éxito que conoció, sino también de la singularísima fascinación que, durante un tiempo, produjo en las mentes más difíciles. Parece ser que uno de los héroes de Anne Radcliffe, Schedoni, fue el modelo sobre el cual intentó componerse el personaje de Byron; Thomas Moore no dejará de evocar con fervor las hermosas y diáfanas muchachas que pasan bajo las enramadas llenas de pájaros de la *Novela del Bosque*. Las primeras novelas de Víctor Hugo (*Bug-Jargal, Han de Islandia*) y también las de Balzac (*La Heredera de Birague, El Centenario o los dos Beringheld*, etcétera), se inspiran directamente en *El Monje* de Lewis y en el *Melmoth* de Mathurin, ese mismo *Melmoth* que Baudelaire recordaría ampliamente y que, junto con las *Noches* de Young, iba a ser seguramente la más vivificante de las fuentes en las que la todopoderosa imaginación de Lautréamont iba a beber. Una fortuna así, a la vez pública y privada, que contrasta con el extraordinario descrédito en que en general se han mantenido esas

obras posteriormente, no se explicaría si no permitiese inducir su adaptación perfecta a una situación histórica determinada. La verdad, que el marqués de Sade fue el primero en revelar en su *Idée sur les romans*, es que nos encontramos ante un género en el que, en la época en que triunfó, hay que ver «el fruto indispensable de las sacudidas revolucionarias de que Europa entera se resentía». Vemos hasta qué punto es preciosa para nosotros esta certidumbre. En este caso, el interés humano en su forma más común, más espontánea, así como en su forma más especial, más puramente intelectual, se aplicó no a la pintura escrupulosamente exacta de los acontecimientos exteriores cuyo escenario era el mundo de aquella época, sino indudablemente a la expresión de sentimientos confusos que giran en torno a la nostalgia y al terror. Nunca el principio del placer se tomó de forma más manifiesta la revancha sobre el principio de realidad. Las ruinas no aparecen bruscamente tan cargadas de significado si no es en la medida en que expresan visualmente el hundimiento del período feudal; el inevitable fantasma que por ellas ronda señala, con especial intensidad, el temor al regreso de los poderes del pasado; los subterráneos representan el lento, peligroso y oscuro avance del individuo hacia la luz; la noche tempestuosa no hace sino trasponer el ruido, apenas intermitente, del cañón. Ese es el fondo tumultuoso que los seres de *tentación* pura escogen para aparecerse, seres que encarnan en grado sumo la lucha entre, por un lado, el instinto de muerte que, como Freud ha mostrado, es también un instinto de conservación y, por otro, Eros que exige, después de cualquier hecatombe humana, que se haga una clamorosa reparación a la vida. Insisto en el hecho de que la substitución de un decorado por otro (del decorado romántico por el decorado real) no fue en absoluto deliberada por parte de los autores de novelas negras y menos aún concertada entre ellos. Su inconsistencia en este sentido confiere una importancia tanto mayor a su testimonio sensible. «*Udolphe*, escribe su primera traductora francesa, Mme. de Chastenay, *Udolphe* me causaba un trastorno en la imaginación del que mi razón no pudo preservarme. Sus terrores de un ruido sordo, de una sombra prolongada, de un efecto fantástico, por último, me alcanzan todavía como a un niño sin que pueda descubrir la causa real». Una obra de arte digna de ese nombre es la que nos hace recobrar la

frescura de la emoción de la infancia. No puede conseguirlo si no es con la condición expresa de no tener en cuenta la historia en curso, cuya resonancia profunda dentro del corazón solamente hemos de esperar que la produzca el regreso sistemático a la *ficción*.

Ninguna tentativa de intimidación nos hará renunciar a la misión que nos hemos asignado y que consiste, como ya hemos precisado, en la elaboración del *mito colectivo* propio de nuestra época, por las mismas razones que, de buen o mal grado, el género «negro» debe considerarse como patognómica del gran trastorno social que se apoderó de la Europa de finales del siglo XVIII. No carece de interés observar que la iniciación a dicho género la dio, en 1764, Horace Walpole, es decir, un hombre de los más avisados, en virtud de sus orígenes y de los comienzos de su vida pública, con respecto a la auténtica situación política de entonces, hombre también que un año después iba a fijar sobre su persona toda la atención de la marquesa de Deffand hasta su muerte —de la marquesa de Deffand, la gran amiga de los enciclopedistas franceses, es decir, de las mentes más hostiles por definición a la concepción literaria que revela el *Castillo de Otranto* **[4]**. Efectivamente, la génesis de esta obra, sobre la cual tenemos la dicha de estar informados, nada pone menos en causa que el *método surrealista* y tiende, una vez más, a su completa justificación. La cita de una carta fechada el 9 de marzo de 1765 de Horace Walpole a William Colé me parece tanto más justificada en este caso cuanto que es como si en el *Manifiesto Surrealista* no hubiese hecho yo otra cosa que parafrasear y generalizar, sin saberlo, las afirmaciones allí expresadas: «¿Quiere que le diga cuál es el origen de esta novela? Una mañana, al comienzo del mes de junio último, me desperté de un sueño y lo único que pude recordar fue que me había encontrado en un antiguo castillo (sueño muy natural en una mente como a mía, embebida de “romance” gótico). Sobre la barandilla más elevada de una gran escalera, vi una gigantesca mano revestida con una armadura. Aquella misma tarde me senté y comencé a escribir sin saber lo más mínimo qué iba a decir o contar. En resumen, estaba tan absorbido por mi relato (que acabé en menos de tres meses) que una tarde escribí desde el momento en que tomé el té, hacia las seis, hasta la una y media de la mañana y mis dedos estaban tan fatigados, que no podía sostener

la pluma por más tiempo». Este testimonio es formal: el mensaje obtenido, que iba a decidir a tantos otros por su conjunto en sumo grado significativo, solamente puede atribuirse al abandono en el *sueño* y al uso de la *escritura automática*. Sentimos la tentación de solicitarla con vistas a fijar un punto importante, que hasta ahora ha quedado en la sombra: ¿existen lugares predestinados para la realización de la forma particular de mediumnidad que se manifiesta en casos semejantes? Sí, deben de existir observatorios del cielo interior. Quiero decir observatorios que ya vienen dados, en el mundo exterior naturalmente. Desde el punto de vista surrealista podríamos decir que ésa sería la *cuestión de los castillos*: «Una parte considerable de su juventud, dice de Lewis su biógrafo, la pasó en una casa solariega muy antigua». El maestro innegable del naturalismo francés, J.-K. Huysmans, sitúa en un castillo abandonado la acción de su obra maestra, *En Rade*, entrecortada por sueños demasiado espléndidos como para resultar finalmente ruinosos para la propia acción. Mis propias investigaciones tendentes a saber cuál sería el lugar más favorable para la recepción de las grandes olas anunciadoras me han inmovilizado, a mi vez, por lo menos teóricamente, en una especie de castillo que ya no vuela más que con un ala[5]. Hace unos meses solamente, al meditar sobre la singular tesis de un film importante titulado *Berkeley Square* —el nuevo habitante de un viejo castillo, al hacer revivir alucinatoriamente a los huéspedes de este castillo en una época desaparecida, no sólo consigue mezclarse con ellos, sino que además encuentra en el hecho de participar en su actividad la solución al problema de su comportamiento *actual*, problema sentimental de los más difíciles— pude convencerme de que ese mito de las supervivencias y de las intersecciones posibles en semejante lugar seguía siendo de los más vivos. Pienso que el elemento «gótico», a pesar de su carácter casi permanente a través del ciclo de producciones que nos ocupa, no debe considerarse como esencial. En tanto que estilo, su evolución histórica hacia el «flamígero», su forma de hundirse en las llamas, me parece haber sido el motivo que ha decidido la predilección cierta de que ha disfrutado. El psiquismo humano, en lo que tiene de más universal, encontró en el castillo gótico y sus accesorios un lugar de fijación tan preciso que sería absolutamente necesario saber cuál es el

equivalente en nuestra época de un lugar así. (Todo hace pensar que no se trata de la fábrica precisamente.) Pero el surrealismo está todavía en la etapa de registrar su desplazamiento, desde la época de la novela hasta nuestros días, de las cargas afectivas más altas de la *aparición* milagrosa a la coincidencia turbadora, y de pedir que aceptemos dejarnos guiar hacia lo desconocido por este último resplandor, más vivo hoy que ningún otro, aislando, cada vez que la ocasión se presente, los pequeños hechos de la vida **[6]**.

1937

De *Visita a León Trotsky* [7]

Me dirijo con la emoción que podéis adivinar, hacia esa «Casa azul» de la que tanto se ha hablado y que es la residencia del camarada Trotsky en Coyoacán. Por más que me informara de su salud moral, de cómo empleaba el tiempo y de todo aquello por lo que deja de pertenecer a la historia para comportarse como un hombre vivo, una pantalla seguía interponiéndose entre él y yo. Sobre esta pantalla se desarrollaba una vida mucho más agitada y agitadora que las demás, y también incomparablemente más dramática. Me imaginaba a aquel hombre, que fue la cabeza de la revolución de 1905, una de las dos cabezas de la revolución de 1917, no sólo al hombre que puso su genio y todas sus fuerzas vivas al servicio de la causa más grande que conozco, sino también al testigo excepcional, al historiador profundo cuyas obras hacen algo más que instruir pues infunden en el hombre el deseo de alzarse. Me lo imaginaba junto a Lenin y, más tarde, defendiendo solo su tesis, la tesis de la revolución, durante los congresos trucados. Lo veía solo de pie entre sus compañeros ignominiosamente abatidos, solo, atormentado por el recuerdo de sus cuatro hijos a los que habían asesinado. Acusado del mayor crimen que pueda existir para un revolucionario, con su vida amenazada en todo momento, entregado al odio ciego de aquellos mismos por quienes se prodigó por todos los medios. ¡Por fuerza ha de ser fácil organizar la noche de la opinión!

Con intensa emoción vi abrirse la puerta de la «Casa azul», me guiaron a través del jardín, apenas tuve tiempo de reconocer al pasar las buganvillas cuyas flores rosas y violetas tapizaban el suelo, los cáctus eternos, los ídolos de piedra que Diego Rivera —que puso esa casa a disposición de Trotsky— reunió con amor a lo largo de los paseos. Me encontré en una habitación clara, llena de libros. Pues bien, camaradas, en el preciso momento en que el camarada Trotsky se levantó en el fondo de la sala, en que se substituyó como algo bien real a la imagen que tenía de él, no pude reprimir la

necesidad de decirle qué maravillado estaba de encontrarle tan joven. ¡Qué dominio de sí mismo, qué certidumbre de haber mantenido su vida en perfecta coherencia con sus principios, pese a todo y contra todo, qué excepcional valor más allá de esas pruebas han preservado sus rasgos de toda alteración! Unos ojos de un azul profundo, una frente admirable, una abundante cabellera que apenas empieza a platearse, la frescura de la tez componen una máscara en la que sentimos que la paz interior ha vencido, vencerá siempre a las formas más crueles de la adversidad. Esta no es más que una visión estática, pues desde el momento en que el rostro se anima, en que las manos matizan con extraña figura tal o cual afirmación, algo electrizante se desprende de toda su persona. Podéis estar seguros, camaradas, de qué, si los Estados capitalistas se han mostrado tan decididos, tan unánimes, a la hora de proscribir al camarada Trotsky y si el gobierno de Stalin no ha cesado de hacer presión sobre ellos para obtener esa proscripción, son medidas perfectamente naturales. Si hoy Trotsky estuviera libre en París, en condiciones de tomar la palabra en una asamblea, reaparecería todo un jalón de la revolución y volvería a encenderse la luz del congreso del Soviet de Petersburgo y del congreso de Smolny. No serán los explotadores de la clase obrera quienes lo consientan. De la clase obrera es de quien debemos esperarlo, de la clase obrera que, llegado el momento, sacudirá el yugo que la aplasta, barrerá de un golpe la podredumbre termidoriana y reconocerá a los suyos.

Posteriormente tuve ocasión de mantener frecuentes conversaciones con el camarada Trotsky. De la vida un poco legendaria que yo le atribuía, pasó para mí a la existencia más real, más tangible. No hay lugar típico mexicano al que no haya quedado asociado en mi recuerdo. Lo vuelvo a ver, con las cejas fruncidas, desplegando los diarios de París bajo las sombras de un jardín de Cuernavaca, animado con los zumbidos de los colibríes, mientras que la camarada Natalia Trotsky, tan conmovedora, tan comprensiva y tan dulce, me designaba por sus nombres las flores sorprendentes; lo vuelvo a ver practicando conmigo la ascensión de la pirámide de Xochicalco; en otra ocasión comimos con gran apetito al borde de un lago helado, en pleno cráter del Popocatepetl y exploramos toda una mañana una isla del lago de Patzcuaro —un

profesor que reconoció a Trotsky y a Rivera hizo cantar a los niños en la antigua lengua tarasca—; también nos encontramos pescando ajolotes en un rápido del bosque. Nadie muestra más interés que el camarada Trotsky por todo lo nuevo, nadie tampoco se muestra tan emprendedor, tan ingenioso como él en un viaje. Es evidente que conserva un fondo infantil, de un frescor inalterable. Y, sin embargo, bien sabéis que no hay tensión espiritual mayor que la suya: no conozco a ningún hombre capaz de entregarse a un trabajo tan intenso y tan continuo. Pero ya se han acumulado tantos testimonios objetivos de su trabajo que me creo autorizado a pasar adelante rápidamente para intentar revelar el secreto de su seducción personal. Esta seducción es extraordinaria. Una tarde en que aceptó recibir en su casa a un grupo de intelectuales, compuesto de unas veinte personas procedentes de Nueva York, hacerles una corta charla y después responder a sus preguntas, observé cómo, a medida que hablaba, el clima de la habitación se le volvía humanamente favorable, cómo apreciaban sus oyentes la vivacidad y la seguridad de su réplica, le agradecían su jovialidad, gozaban con sus ocurrencias. Asistí, muy divertido, a los esfuerzos de aquella gente para acercarse uno tras otro a darle las gracias y estrecharle la mano antes de retirarse. Y, sin embargo, entre los más solícitos figuraban el gobernador de un Estado norteamericano y una mujer con cabeza de lechuza que había sido ministro del Trabajo en el gabinete MacDonald… Esta seducción me parece que se debe no sólo al placer de controlar de cerca el funcionamiento de una inteligencia superior, sino también a la sorpresa de comprobar que la preocupación dominante, sobre la que está centrada esa inteligencia, es capaz de someter a todas las demás, de hacerlas concurrir a su justificación. Pero eso ya lo sabéis. Tuve ocasión de pasearme o de encontrarme sentado en un banco con el camarada Trotsky en uno de esos mercados indios que constituyen uno de los espectáculos más bellos que México ofrece. Tanto si nos interesábamos por la arquitectura de las casas de la plaza, como por los inventarios multicolores, o por el paso de los campesinos envueltos en sarapes que conjugan el sol y la noche, o por la extraordinaria nobleza de sus andares, siempre encontraba Trotsky un medio de relacionar esa pequeña observación con un dato más general, de convertirlo en la esperanza de un reajuste de los valores

de este mundo, de sacarle un estímulo en favor de nuestra lucha.

Una pregunta preocupa al camarada Trotsky, más que ninguna otra; no tolera que se le distraiga jamás de esa pregunta a la que siempre acaba volviendo: «¿Qué perspectivas?». Nadie está más al acecho del porvenir que él, de la misma forma que nadie nunca es tan auténtico como cuando describe ciertas cazas de lobos en las que participó en el Cáucaso. El pasado tiende más bien a crisparlo. Abunda en sarcasmos contra quienes se han establecido sobre una reputación, aunque sea honorable. ¡Hay que oírle hablar de los «pequeños rentistas de la Revolución»!

Para acabar, camaradas, aunque no a todos pueda interesaros por igual, quiero decir unas palabras sobre una cuestión que me interesaba de forma especial y que ardía en deseos de tratar con él. Durante años, en cuestiones de creación artística, he defendido el derecho del escritor y del pintor a disponer de sí mismo, a actuar, no conforme a las consignad políticas, sino en función de determinaciones históricas muy especiales que sólo son competencia exclusiva del artista. Siempre me he mostrado irreductible con respecto a este punto. En 1926, cuando quise entrar en el partido comunista, esa actitud me valió comparecer ante varias comisiones de control en las que se me pedía explicaciones sobre las reproducciones de Picasso y de Andrés Masson que aparecían en la revista que yo dirigía. Combatí sin descanso, en el interior de la A.E.A.R., la necia consigna del «realismo socialista». Si a alguna tarea me he entregado con continuidad, sin tener en cuenta lo que pudiera ocurrir, ha sido a la de preservar la integridad de la investigación artística, a la de hacer que el arte siga siendo un *fin*, que no se convierta bajo ningún pretexto en un *medio*. Esa perseverancia mía no supone que no me haya, visto algunas veces al borde de la desesperación con respecto al resultado de mi esfuerzo, a punto de pensar que la incomprensión, la mala voluntad serían más fuertes. ¡No pocas veces nos repitieron a mis amigos y a mí que aquella actitud, que a toda costa queríamos mantener, era incompatible con el marxismo! Por muy convencido que estuviese yo de lo contrario, no podía ocultárseme que se trataba de un punto neurálgico, un motivo de inquietud que había visto comprendido por demasiada gente como para no sentirme

ansioso de tratarlo con el camarada Trotsky.

Puedo decir, camaradas, que no podía encontrarlo más abierto a mi preocupación. ¡Oh! no vayáis a creer que conseguimos entendernos inmediatamente: no es hombre que dé la razón fácilmente. Como conocía bastante bien mis libros, insistió en conocer mis conferencias y se ofreció a discutirlas conmigo. De vez en cuando surgía alguna escaramuza entre nosotros: de pasada, nombres como los de Sade o Lautréamont le hacían fruncir ligeramente el ceño. Como ignoraba sus obras, me hacía precisar el papel que habían desempeñado para mí, colocándose así en el único punto de vista correcto, en el punto de vista común al revolucionario y al artista que es el de la *liberación humana*. Otras veces, atacaba tal o cual afirmación que yo había emitido y la sometía a una crítica rigurosa. Por ejemplo, un día me dijo: «Camarada Breton, el interés que presta usted a los fenómenos del azar objetivo no me parece claro. Sí, sé bien que Engels recurrió a ese concepto, pero me pregunto si, en el caso de usted, no hay algo más. No estoy seguro de que no esté usted preocupado por guardar —sus manos delimitaban en el aire un pequeño espacio— una ventanita abierta al más allá». No había acabado de justificarme, cuando volvía al ataque: «No estoy convencido. Y, por cierto, ha escrito usted en algún sitio ¡ah sí!, que esos fenómenos presentaban un carácter inquietante para usted». «Perdón, le dije, he escrito: inquietante en el estado actual del conocimiento. ¿Quiere usted que lo comprobemos?» Se levantó con bastante nerviosismo, dio unos pasos y volvió hacia mí: «Si ha dicho usted… en el estado actual del conocimiento… no veo motivo para seguir, retiro mi objeción».

La extraordinaria perspicacia, incluso cuando se mostraba demasiado inclinado a mostrarse un poco desconfiado, y la perfecta buena fe de que le vi dar prueba en todas las circunstancias permitieron que llegásemos a un acuerdo completo sobre la oportunidad de publicar un manifiesto que regulase de manera definitiva el litigio persistente de que he hablado. Este manifiesto apareció bajo la firma de Diego Rivera y la mía y se titula: *Por un arte revolucionario independiente* [8]. Acaba con la fundación de una *Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente* (F.I.A.R.I.) cuyo boletín mensual aparecerá por primera vez a finales de diciembre. Debo precisar que hay que

atribuir más a Trotsky que a Rivera y a mí mismo la independencia total que en él se reivindica desde el punto de vista artístico. Efectivamente, el camarada Trotsky, ante la sugerencia que yo había formulado: «Toda clase de licencias para el arte, salvo contra la revolución proletaria», nos puso en guardia contra los nuevos abusos que podrían hacerse de esta última parte de la frase y la tachó sin vacilar.

Trotsky me ha repetido muchas veces que, en el período actual, para facilitar un reagrupamiento revolucionario, contaba mucho con la actividad de una organización como la F.I.A.R.I. Por lo demás, en dos ocasiones durante estos últimos meses, ha creído oportuno explicarse sobre la forma en que concebía personalmente la creación artística. Lo ha hecho, por una parte, en una carta a unos camaradas norteamericanos, reproducida en *Quatrième Internationale* y, por otra parte, en una entrevista inédita en francés, de la que me limitaré a citar este pasaje: «El arte de la época estalinista entrará en la historia como la expresión patente de la profunda decadencia de la revolución proletaria. Sin embargo, el cautiverio de Babilonia del arte revolucionario no puede durar y no durará eternamente. El partido revolucionario no puede de ninguna manera proponerse como tarea propia la de dirigir el arte. Una pretensión de ese tipo solamente se les puede ocurrir a mentes ebrias de omnipotencia, como las de los burócratas de Moscú. El arte, como la ciencia, no sólo no piden órdenes, sino que por su propia esencia no las toleran».

Me parece imposible que todo artista auténtico no acoja con alivio y, por poco revolucionario que sea, con entusiasmo una declaración como ésta.

Por un arte revolucionario independiente

Podemos afirmar sin exageración que la civilización humana no se había visto nunca amenazada por tantos peligros como hoy. Los vándalos, con ayuda de sus medios bárbaros, es decir, muy precarios, destruyeron la civilización antigua en un rincón limitado de Europa. Actualmente lo que se tambalea es toda la civilización mundial, en la unidad de su destino histórico, bajo la amenaza de fuerzas reaccionarias armadas con toda la técnica moderna. No solamente tenemos a la vista la guerra que se acerca. Ahora, en tiempo de paz, la situación de la ciencia y del arte se ha vuelto absolutamente intolerable.

Un descubrimiento filosófico, sociológico, científico o artístico, por lo que de individual conserva en su génesis, por las cualidades subjetivas que pone en práctica para obtener determinado hecho que produce un enriquecimiento objetivo, aparece como el fruto de un *azar* precioso, es decir, como una manifestación más o menos espontánea de la *necesidad*. No se debe despreciar una aportación de ese tipo, tanto desde el punto de vista del conocimiento general (que tiende a que se prosiga la interpretación del mundo) como desde el punto de vista revolucionario (que, para conseguir la transformación del mundo, exige que nos hagamos una idea exacta de las leyes que rigen su movimiento). De forma más especial, no podemos dejar de prestar atención a las condiciones mentales en las que esta aportación sigue produciéndose y, para ello, hemos de velar por que se garantice el respecto a las leyes específicas a que se somete la creación intelectual.

Ahora bien, el mundo actual nos obliga a constatar la violación cada vez más general de esas leyes, violación a la que corresponde necesariamente un envilecimiento cada vez más manifiesto, no solamente de la obra de arte, sino también de la personalidad «artística». El fascismo hitleriano, después de haber eliminado de Alemania a todos los artistas que habían expresado en alguna medida el amor por la libertad, aunque sólo fuese formal, ha

obligado a quienes todavía podían consentir en sostener una pluma o un pincel a convertirse en los lacayos del régimen y a celebrarlo por mandato, dentro de los límites exteriores de la peor convención. Con la única diferencia de la publicidad, lo mismo ha ocurrido en la URSS durante el período de furiosa reacción que acaba de llegar a su apogeo.

No hace falta decir que no nos solidarizamos ni por un instante, cualquiera que sea su fortuna actual, con la consigna: «¡Ni fascismo ni comunismo!», que corresponde a la naturaleza del filisteo conservador y espantado, el cual se aferra a los vestigios del pasado «democrático». El arte auténtico, es decir, el que no se contenta con variaciones sobre modelos ya hechos, sino que se esfuerza por dar expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, no puede dejar de ser revolucionario, es decir, de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque sólo fuese para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan, y permitir a toda la humanidad elevarse a alturas que solamente genios aislados alcanzaron en él pasado. Al mismo tiempo, reconocemos que sólo la revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura. Si, a pesar de ello, rechazamos toda solidaridad con la actual casta dirigente de la URSS es precisamente porque en nuestra opinión no representa al comunismo, sino que es su enemigo más pérfido y más peligroso.

Bajo la influencia del régimen totalitario de la URSS, y por mediación de los amados organismos «culturales» que controla en los demás países, se ha extendido sobre el mundo entero un profundo crepúsculo hostil a la emergencia de toda especie de valor espiritual. Crepúsculo espiritual. Crepúsculo de barro y de sangre en el que, disfrazados de intelectuales y de artistas, se bañan hombres que han convertido el servilismo en un resorte, la negación de sus propios principios en un juego perverso, el vulgar falso testimonio en una costumbre y la apología del crimen en un goce. El arte oficial de la época estaliniana refleja con una crueldad sin ejemplo en la historia sus esfuerzos ridículos para dar el cambio y enmascarar su auténtica función mercenaria.

La sorda reprobación que provoca en el mundo artístico esa negación vergonzosa de los principios a que siempre ha obedecido el arte, y que ni siquiera a Estados basados en la esclavitud se les

ocurrió impugnar tan totalmente, debe dar paso a una condena implacable. La *oposición* artística es hoy una de las fuerzas que pueden contribuir útilmente al descrédito y a la ruina de los regímenes bajo los cuales se destruye, además del derecho para la clase explotada a aspirar a un mundo mejor, todo sentimiento de grandeza e incluso de dignidad humana.

La revolución comunista no teme al arte. Sabe que al término de las investigaciones que se pueden hacer sobre la formación de la vocación artística en a sociedad capitalista que se derrumba, hay que considerar la determinación de esta vocación como el resultado de una colisión entre el hombre y una serie de formas sociales que le son adversas. Esa sola coyuntura, exceptuando el grado de conciencia que queda por adquirir, convierte al artista en su aliado predispuesto. El mecanismo de *sublimación*, que interviene en esos casos y que el psicoanálisis ha revelado con evidencia, tiene por objeto restablecer el equilibrio roto entre el «yo» coherente y los elementos reprimidos. Ese restablecimiento se opera en provecho del «ideal del yo», que levanta contra la realidad presente, insoportable, los poderes del mundo interior, del «sí mismo», *comunes a todos los hombres* y en constante desarrollo en el porvenir. Basta con que la necesidad de emancipación del espíritu siga su curso natural para que se vea conducida a fundirse y fortalecerse en esta necesidad primordial: la necesidad de emancipación del hombre.

De ello se sigue que el arte no puede dejar de caer en la decadencia si consiente en someterse a alguna directiva extranjera y en permanecer dócilmente dentro de los límites que algunos se creen con derecho a asignarle con fines pragmáticos extraordinariamente pobres. Vale más fiarse al don de la prefiguración que es patrimonio privativo de todo artista auténtico, que implica un comienzo de resolución (virtual) de las contradicciones más graves de su época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia del establecimiento de un orden nuevo.

En nuestros días, debemos recordar vigorosamente la idea que el joven Marx tenía sobre la función del escritor. Es claro que esa idea

debe extenderse, en el plano artístico y científico, a las diferentes categorías de productores y de investigadores. «Naturalmente, dice, el escritor debe ganar dinero para poder vivir y escribir, pero en ningún caso debe vivir y escribir para ganar dinero… El escritor no considera en absoluto sus trabajos como un *medio*. Son *fines en sí*, son en tan poca medida un medio para él y para los demás que, en caso necesario, sacrifica su existencia a la de estos trabajos… *La primera condición de la libertad de prensa consiste en no ser un oficio*». Nunca había sido más oportuno que ahora esgrimir esta declaración contra quienes pretenden someter la actividad intelectual a fines exteriores a ella y, despreciando todas las determinaciones históricas que le son propias, dirigir los temas artísticos en función de pretendidas razones de Estado. La libre elección de estos temas y la no restricción absoluta en lo que se refiere al campo de su exploración constituyen para el artista un bien que tiene derecho a reivindicar como inalienable. En cuestiones de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda clase de imposiciones, que bajo ningún pretexto se deje imponer moldes. A quienes pretendan presionarnos, tanto hoy como mañana, para que consintamos que el arte se vea sometido a una disciplina que consideramos radicalmente incompatible con sus medios, oponemos un rechazo inapelable y nuestra voluntad deliberada de atenernos a la fórmula: *toda clase de licencias para el arte*.

Naturalmente, reconocemos al Estado revolucionario el derecho de defenderse contra la reacción burguesa agresiva, incluso cuando se cubre con la bandera de la ciencia o del arte. Pero entre esas medidas impuestas y temporales de autodefensa revolucionaria y la pretensión de ejercer una dirección sobre la creación intelectual de la sociedad hay un abismo. Si bien, para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales, la revolución se ve obligada a erigir un régimen socialista centralizado, para la creación intelectual debe establecer y asegurar desde el principio un régimen *anarquista* de libertad individual. Ninguna autoridad, ninguna imposición, ¡ni el menor asomo de mando! Las diferentes asociaciones de científicos y los grupos colectivos de artistas que trabajen para resolver tareas que nunca habrán sido tan grandiosas sólo podrán crearse y desarrollar un trabajo fecundo sobre la base de una libre amistad

creadora, sin la menor imposición del exterior.

De lo que acabamos de decir se desprende claramente que, al defender la libertad de creación, no pretendemos de ninguna manera justificar el indiferentismo político; nada más lejos de nuestro pensamiento que desear resucitar un pretendido arte «puro» que de ordinario sirve a los actos más que impuros de la reacción. No, tenemos una idea demasiado alta de la función del arte como para negarle influencia sobre la suerte de la sociedad. Estimamos que la misión suprema del arte en nuestra época es la de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. No obstante, el artista no puede servir a la lucha emancipadora de otra forma que empapándose subjetivamente de su contenido social e individual, haciendo pasar a sus nervios el sentido y el drama de aquélla e intentando libremente dar una encarnación artística a su mundo interior.

En el período presente, caracterizado por la agonía del capitalismo, tanto democrático como fascista, el artista, sin que ni siquiera necesite dar a su disidencia social una forma manifiesta, se ve amenazado por la privación del derecho a vivir y a continuar su obra mediante la retirada ante ésta de todos los medios de difusión. Es natural que se vuelva entonces hacia las organizaciones estalinistas que le ofrecen la posibilidad de escapar a su aislamiento. Pero la renuncia por su parte a todo lo que puede constituir su propio mensaje y las complacencias terriblemente degradantes que estas organizaciones le exigen a cambio de ciertas ventajas materiales le prohíben mantenerse en ellas, por poco que la desmoralización sea impotente para vencer su *carácter*. Desde ese momento es necesario que comprenda que su sitio es otro, no entre aquéllos que traicionan la causa de la revolución al mismo tiempo que, necesariamente, la causa del hombre, sino entre aquéllos que dan prueba de su fidelidad inquebrantable a los principios de esta revolución, entre aquéllos que, por esa razón, son los únicos que están capacitados para ayudarla a realizarse y para asegurar con ella la Ubre expresión posterior de todas las formas del genio humano.

El objetivo del presente llamamiento es el de encontrar un terreno para agrupar a los paladines revolucionarios del arte, para servir a la revolución con los métodos del arte y defender la libertad

del propio arte contra los usurpadores de la revolución. Estamos profundamente convencidos de que es posible el encuentro en este terreno de los representantes de tendencias estéticas, filosóficas y políticas ligeramente divergentes. En esto los marxistas pueden avanzar de la mano con los anarquistas, a condición de que unos y otros rompan implacablemente con el espíritu policíaco reaccionario, ya esté representado por José Stalin o por su vasallo García Oliver.

Actualmente, hay miles y miles de pensadores y de artistas dispersos por el mundo cuya voz está sofocada por el odioso tumulto de los falsificadores regimentados. Gran número de modestas revistas locales intentan agrupar en torno a sí a las fuerzas jóvenes que buscan caminos nuevos y no substituciones. El fascismo condena toda tendencia progresista en arte como degeneración. Los estalinistas declaran fascista toda creación libre. El arte revolucionario independiente debe agruparse para la lucha contra las persecuciones reaccionarias y proclamar abiertamente su derecho a la existencia. Esta agrupación es el objetivo de la *Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente* (F.I.A.R.I.) que consideramos necesario crear.

No tenemos ninguna intención de imponer todas las ideas contenidas en este llamamiento, que nosotros mismos consideramos solamente como un primer paso en el nuevo camino. A todos los representantes del arte, a todos sus amigos y defensores, que no pueden dejar de comprender la necesidad del presente llamamiento, pedimos que eleven su voz inmediatamente. De la misma forma conminamos a todas las publicaciones independientes de la izquierda que están dispuestas a tomar parte en la creación de la Federación Internacional y en el examen de sus tareas y métodos de acción.

Cuando se haya establecido un primer contacto internacional mediante la prensa y la correspondencia, procederemos a la organización de modestos congresos locales y nacionales. En la etapa siguiente deberá reunirse un congreso mundial que consagre oficialmente la fundación de la Federación Internacional.

Queremos:

independencia del arte — para la revolución; la revolución — para la liberación definitiva del arte.

André Breton y Diego Rivera **[9]**
México, 25 de julio de 1938.

El arte de los locos, *la clé des champs* [10]

En ese auténtico manifiesto del *Art brut* que constituye la noticia fechada en octubre de 1948, nuestro amigo Jean Dubuffet insiste con la mayor exactitud en el interés y la esencial simpatía que sentimos por las obras «cuyos autores son gentes consideradas como enfermos mentales y están internados en instituciones psiquiátricas». No hace falta decir que me asocio plenamente a sus declaraciones: «No podemos aceptar las razones por las que se considera a un hombre no apto para la vida social». No menos de acuerdo estoy con Lo Ducca, autor de un importante artículo titulado «El arte y los locos» que me han comunicado sin poder indicarme su referencia, desgraciadamente, y del que me limitaré a citar algunos fragmentos: «En un mundo aplastado por la megalomanía y el orgullo, por la mitomanía y la mala fe, el concepto de locura es muy impreciso. Por lo demás, se ha observado que sólo un número muy reducido de megalómanos está bajo tratamiento psiquiátrico. Efectivamente, desde el momento en que la locura se vuelve colectiva —o se manifiesta a través de la colectividad— se convierte en tabú… En nuestra opinión, el loco auténtico se manifiesta a través de expresiones admirables en las que nunca se ve coaccionado, o asfixiado, por un objeto "racional". Esa libertad absoluta confiere al arte de esos enfermos una grandeza que ya solamente volvemos a encontrar con certeza entre los primitivos… Estas notas pretenden convencer al público para que *saboree* una obra de arte, antes de haberla *comprendido*. Un día intentarán hacerle dudar del valor de su "comprensión": bastará con que le sugieran que ni siquiera estamos "seguros" del tiempo y del espacio… El público nada sabe de la belleza, a la que todavía confunde con lo bonito, lo encantador, lo agradable. Ignora la función de la intensidad, del ritmo, de la medida. El arte de los locos le hará caer en la *duda*, esa duda positiva que le abrirá el camino de una inteligencia superior y serena». He citado este texto

tan largo para mostrar que está en el aire la idea de una reparación clamorosa. No cesaremos hasta que se haga justicia al ciego e intolerable prejuicio en que han caído durante tanto tiempo las obras de arte producidas en los asilos y hasta que no las hayamos liberado del ambiente de mala candad que se ha creado en torno a ellas.

Se ha observado que desde hace medio siglo, desde el momento en que se habla de dar paso a esas obras, no deja de manifestarse un malestar creciente en los medios psiquiátricos —es decir, en un círculo en que, sin embargo, esas obras se consideraban en función de su valor «clínico». Ya en 1905, en su obra *L'Art chez les fous*, Marcel Réja se oponía a que su calidad «enfermiza» hiciese que se las considerase como «cosas fuera de los límites, sin relación con la norma» y se muestra sensible a la belleza de algunas de ellas. Hans Prinzhorn[11], al revelar las que le parecen más importantes —entre otras las de August Neter, de Hermann Beil, de Joseph Sell y de Wolfli— y al dar por primera vez una presentación digna de ellas, pide que se las confronte con las otras obras contemporáneas, confrontación que, en muchos aspectos, resulta desventajosa para estas últimas. Jacques Lacan[12], al estudiar magistralmente a su enferma Aimée, señala la viva y justificada estima que siente por sus producciones literarias. Gaston Ferdière, hablando recientemente en el Congreso psiquiátrico de Amsterdam, comenzaba por colocar su conferencia bajo dos epígrafes, el primero de Edgar Poe: «Los hombres me han llamado loco, pero la ciencia todavía no ha sacado la conclusión de si la locura es o no la inteligencia más elevada»; y el segundo de Chesterton: «Cualquier concatenación de ideas puede conducir al éxtasis; todos los cambios llevan al reino de las hadas». Como vemos, la duda positiva de que hablaba Lo Ducca, aunque todavía no haya ganado al público, cada vez se abre paso con mayor fuerza en la obra de los especialistas de la locura.

No se podrá luchar eficazmente contra el alejamiento y la prevención bien asentada del público de otra forma que remontándonos hasta sus orígenes y mostrando con evidencia de qué son producto. Atribuyo conjuntamente la responsabilidad al cristianismo y al racionalismo, mientras que la perpetuación hasta nuestros días de este estado de cosas hay que atribuirla a las

deficiencias de la crítica artística opuesta a todo lo que no sean los caminos trillados.

Todo el mundo sabe que los pueblos primitivos han honrado y siguen honrando la expresión de las anomalías físicas y que los pueblos altamente civilizados de la antigüedad no diferían de ellos en ese aspecto, como tampoco difieren hoy los árabes. Como observa Réja, «los antiguos, que ni siquiera sospechaban la existencia de enfermedades mentales, atribuían el origen de los trastornos psíquicos a la intervención divina, como también le atribuían la intervención del genio… En la Edad Media, el delirio ya no era el efecto del favor de Dios, sino de su castigo. Por lo menos, seguía emanando de él (por mediación del diablo)». Esta última concepción, avivada en lo posible por los procesos y los exorcismos de «poseídos», cuyo recuerdo permanece vivo, ha resultado alarmante durante mucho tiempo y dista mucho de volverse a examinar.

El racionalismo hizo el resto y no es la primera vez que vemos estas dos formas aparentemente contradictorias de pensamiento unirse, de hecho, para consagrar una iniquidad flagrante. El sentido común, mal fundamentado por cierto, pero que se vale de las pobres seguridades que proporciona en el dominio de la vida práctica, tiende a apartar mediante la violencia e incluso a eliminar todo lo que se niega a hacer componendas con él. Es tanto más despótico cuanto que su poder descansa sobre bases más vacilantes, más carcomidas: a la menor infracción está dispuesto a castigar con el máximo rigor. Desconfía al máximo de lo excepcional de cualquier clase y vela por la buena conservación, a través de sus periodistas especialmente dedicados a ello, del famoso dicho popular (A buen entendedor…) que pone en comunicación el genio con la locura y no desaprovecha ninguna ocasión de asegurarnos que los artistas pueden ir muy lejos sin que nadie los empuje.

A la crítica artística correspondía hacer el balance ante obras plásticas de la calidad de las que Prinzhorn ha dado a conocer; o sea, confrontar esas obras con las que generalmente ocupan a la crítica, someterlas imparcialmente a sus criterios propios. Pero, para ello habría tenido que conservar alguna independencia profunda y sus criterios tendrían que ser menos desesperadamente indigentes. El sofocante humo de incienso con que —según considera conforme

a su función— rodea a algunos artistas consagrados… y el tan extendido prejuicio de denigrar que, en su opinión, la «realza», la dejan muy poco disponible para el descubrimiento de valores nuevos y, con mayor razón, no la destinan a exploraciones de carácter aventurado. Prefiere adular tranquilamente a los poderosos del momento, repetir incansablemente los mismos cuentos, desvalorizar, a todo evento, todo lo que se aparte de una pequeña línea que se ha trazado. El público puede dormir tranquilo: el cerrojo está echado no sólo para los individuos que no siempre han sabido dar la contraseña, sino también para todo lo admirable que a veces hacen y que podría hacerles llegar hasta él.

Sospechamos qué, con tal hoja de servicios, no será la crítica de arte actual la que irá a buscar su bien —y el nuestro— en esos trofeos de la verdadera «caza espiritual» a través de los grandes «extravíos» del espíritu humano.

Me atrevería a lanzar la idea, paradójica solamente a primera vista, de que el arte de aquéllos a quienes hoy se coloca dentro de la categoría de enfermos mentales constituye una reserva de salud moral. Efectivamente, escapa a todo lo que tiende a falsear el testimonio que nos ocupa y que pertenece a la categoría de las influencias exteriores, de los cálculos, del éxito o de las decepciones encontradas en el plano social, etc. En su caso los mecanismos de la creación artística están libres de toda clase de trabas. Por un conmovedor efecto dialéctico, el enclaustramiento, la renuncia a toda clase de beneficios y a toda clase de vanidades, a pesar de lo que de patético presentan individualmente, son en este caso las garantías de la autenticidad total que falta en todo lo demás y cuya ausencia nos altera día a día.

¿Por qué se nos oculta la pintura rusa contemporánea?

«Mi propiedad es la forma, constituye mi individualidad. *El estilo es el hombre*. ¡Y de qué forma! La ley me permite escribir, pero con la condición de que lo haga con un estilo diferente al *mío*. Tengo derecho a mostrar la forma de mi espíritu, pero antes debo encerrarla *¡dentro de las normas prescritas!* ¿Qué hombre honorable no enrojecería ante semejante pretensión…?» Imaginamos los abucheos que hoy acogerían en Rusia a una declaración así. No daría yo mucho por un «formalista» que se atreviese a emplear ese tono. ¡Buena paliza le darían! ¡Poco tardarían en quitarle los humos! Pero él insiste: «Uno admira la riqueza inagotable de a naturaleza. No exige que la rosa tenga el perfume de la violeta, pero lo más rico, el espíritu, ¿debe acaso tener la facultad de existir de *una sola* forma?» ¡Es demasiado! Lo malo es que el que protesta sea Marx y que esas afirmaciones, sediciosas para millones de hombres sometidos a la dictadura de Moscú, figuren en sus *Obras filosóficas*[13]. Las palabras subrayadas lo están en la edición original.

Por lo demás, se trata de verdades aceptadas desde hace tanto tiempo que nos deja estupefactos verlas impugnadas en pleno siglo XX. Aterrador es también, aunque de forma diferente, comprobar que lo que no habían podido hacer ni las persecuciones religiosas ni la imposición del «poder absoluto» —asfixiar para siempre la voz de quienes pensaban por caminos más o menos exteriores al dogma, o trabajaban para socavar este poder—, un régimen apoyado en el terror policíaco lo ha conseguido perfectamente con respecto a todos aquellos a quienes engloba. Si la Iglesia y la Realeza hubiesen dispuesto de tales medios, no podríamos ahora hablar de Eckhart como tampoco de Pascal, ni de Rousseau. En aquellas épocas lejanas, el oscurantismo tenía todavía límites. El mayor drama consiste en que hoy, con la ayuda del fanatismo y de otras causas, dista mucho de estar circunscrito a las fronteras de Rusia que, no

contenta con haber conseguido absorber ya a varios países, sigue lanzando mucho más lejos sus tentáculos. Conste que las masas obreras, fuera de las regiones que controla expresamente el llamado partido comunista, no se interesan sino muy poco por ese problema de las «luces». Se les puede convencer fácilmente de que las letras y las artes, como todo lo demás en Rusia, están en plena y libre expansión. A ello se dedican algunos «intelectuales» que pueden tergiversar la verdad tanto más impunemente cuanto que no tienen que temer en absoluto un mentís concreto: las escasas obras rusas que se traducen son pura apologética; sólo podemos juzgar la pintura y la escultura rusas a través de reproducciones más escasas todavía y escondidas en publicaciones confidenciales.

Felizmente, la URSS se muestra menos avara a la hora de reseñar las «discusiones artísticas» que, al parecer, apasionan a la gente de allí. A una de esas discusiones, muy reciente, debemos la publicación, en «Les Lettres françaises» de 27 de diciembre y 3 de enero últimos, de un artículo aparecido en «L'Art soviétique» que informa claramente sobre la auténtica situación. Según la propia revista, responde a la interrogación de numerosos lectores franceses: «¿Qué sabemos en general de la arquitectura de ese país donde se construye con tanta abundancia? Y menos todavía sabemos de la pintura…». Nos dicen que a este artículo «los medios artísticos de la URSS han atribuido una gran importancia». Por último, trata de la siguiente cuestión fundamental: «¿Qué espera hoy el público soviético de la pintura?… ¿Está satisfecho el realismo socialista con haber ganado la batalla de la temática? ¿Qué ambiciones debe dictarse el pintor soviético a sí mismo para responder a lo que el pueblo espera de él? ¿Y cuál debe ser la función de la crítica?».

Es de lamentar que la redacción de «Les lettres françaises» haya preferido ilustrar el artículo en cuestión con un autorretrato de Henri Matisse fumando su pipa que con algunas de las obras que han provocado el debate. El dibujo de Matisse y la frase de Picasso que lo acompaña: «Nunca un pintor ha hecho cosquillas a la pintura hasta provocarle tales carcajadas. Vallauris, 22-12-51» encuentran su negación y su condena implacable en el contexto. ¿A quién van a hacer creer que en Rusia un dibujo como ése (ya inadmisible por la «frivolidad» del tema) no se consideraría además «ni hecho ni por

hacer» y que la amable frase libertina de Picasso, que resume a su manera las aspiraciones de Matisse, se toleraría ni un solo instante? Basta con preguntarse qué ha sido de los grandes poetas y artistas cuya savia creadora pasó durante un corto momento a la revolución rusa: Maiakovski, Esenin, Pilniak, Lisitzki, Malevitch, Rodchenko, Tatlin (por suerte, Chagall y Kandinsky pudieron escapar a tiempo).

Confieso que no dejo de sentir amargo deleite al entrar en conocimiento de una información como la que debemos a «L'Art soviétique». Cuando hace veinticinco años, junto con Aragón y Eluard —y un poco después junto con Tzara, Sadoul, Marcenac y muchos otros— notábamos espantados las señales de regresión en la URSS, no sólo en el plano artístico sino también en el del testimonio intelectual más general, nos engañábamos todavía con la ilusión de que podía tratarse de un mal temporal y de que un restablecimiento, en el sentido tanto médico como gimnástico, no era imposible. Supongo que para ninguno de los que he nombrado sería posible ya. En estas condiciones, la lealtad más elemental exigiría a quienes hacen oídos sordos que reconociesen que, para ellos, otros intereses tienen primacía sobre los del arte y, más allá del propio arte, merecen que se les sacrifique el libre testimonio humano.

Un amargo deleite: por un proceso continuo, en el plano artístico, al error erigido en sistema, y que no cesa de pedir ayuda a la incompetencia, no le queda otro recurso, a fin de cuentas, que el de adquirir un todo cada vez más agresivo. La pretendida necesidad de rehabilitación del *tema* en la pintura, en completo desacuerdo con las determinaciones históricas que ésta viene sufriendo desde hace un siglo, da como ridículo resultado que se confunda este tema con la más vulgar, o la más tambaleante, cuando no la más sórdida *anécdota*. De la enumeración de los veinte «temas» prescritos a los pintores por el Ministerio de Cultura húngaro, limitémonos a recordar los siguientes:

Los héroes del trabajo están sentados en su palco en el teatro;
El primer tractor llega al pueblo;
Una mujer policía ayuda a cruzar la calle a un niño;
Espectáculo que ofrecía la sala durante el proceso Rajk;
Los preparativos para el aniversario de Stalin;

Los policías detienen en la frontera a un agente extranjero.

Nos gustaría que nos dijesen cuántos son los pintores de este lado del «telón de acero» dispuestos a aceptar tales consignas. Los títulos de los cuadros mencionados en el artículo de «L'Art soviétique» no le van en zaga a éstos. Júzguese:

Dimitrov acusa;
Los stajanovistas están de guardia;
V. I. Lenin y J. V. Stalin en Razlin;
J. V. Stalin ante la tumba de Lenin;
Los niños felicitan a Stalin en su 70 aniversario.

La crítica referente a estas últimas obras y a otras de la misma índole, de las que trata el artículo, sorprende a la vez por su indigencia desde el punto de vista técnico y por el tono policíaco que ostenta. «Después de haber vencido con éxito la influencia corruptora del formalismo y de haberse colocado sólidamente en el camino del realismo socialista indicado por el gran Stalin…, los pintores soviéticos se vuelven cada vez más exigentes consigo mismos». El pintor P. Kotov, autor del estudio titulado «Los stajanovistas están de guardia», es culpable de haber provocado con la obra que ha enviado a la Exposición de 1950 este comentario de los visitantes: «Los stajanovistas están de guardia, pero no hacen nada». («Efectivamente, en primer plano, Kotov ha colocado a una niña desocupada que, no sabemos por qué, mira con aire triunfante».) El sol está mal visto: ¿cómo F. Bogorodski, que hasta ahora exaltaba en su pintura el heroísmo militar, ha podido realizar «obras tan insignificantes, tan ocasionales como "Flores al sol?"». A. Plastov, autor de una tela que representa a unos pioneros sobre un camión, «se ha apasionado demasiado por las manchas del sol». El cuadro de M. Antonian: «J. V. Stalin ante la tumba dé Lenin» abunda «en errores inadmisibles contra las reglas elementales de la perspectiva y la exactitud de las proporciones». La inepcia, aumentada por la necesidad delirante de sospechar y de denunciar, llega al colmo en el proceso que una «estudiante perpleja» hace a E. Katzman, en relación con su cuadro «Quiero la paz»: «¿Por qué en su cuadro la paloma de la paz es tan grande que no se parece a una paloma? ¿Por qué los árboles representados en segundo plano son

de una especie desconocida? ¿Adónde vuela la paloma? Si viene a nuestra tierra, ¿por qué los espectadores no lo ven claro? ¿Por qué nos cuesta trabajo leer los sentimientos de la niña en su rostro? ¿Está esperando la paloma, es ella quien la ha soltado, la admira cuando pasa a su lado? ¿Por qué hay en el libro un portaplumas en lugar de un registro? ¿Para mostrar que la niña escribe? En la escuela nos enseñan a cuidar de los libros y no a poner portaplumas dentro de ellos. Todo esto no está claro».

Por lo que se refiere a conceptos generales sobre arte, en este caso estamos ante algo inferior a los comentarios que intercambian los domingueros en las ferias y por lo que se refiere al contenido moral y humano, exactamente a medio camino entre una portería y la jefatura de policía. No hace falta decir que la «estudiante perpleja», que muestra tan extraordinaria vocación de confidente, aparece calurosamente felicitada en «L'Art soviétique».

Todo esto pregona el extravío, rezuma terror. Hace mucho tiempo que la publicidad dada en la URSS y fuera de ella a periódicos debates sobre arte no consigue engañar. No será la decisión tomada recientemente de combatir el «naturalismo» en la misma medida que el «formalismo» la que pueda reanimar el interés. No existe artista cualificado y libre de sus movimientos que rio se sienta crispado ante la perpetuación de esa controversia que opone el «fondo» a la «forma» sin ninguna esperanza de resultado y que sólo puede engendrar tautología y truismos. La verdad, cuidadosamente encubierta, es que la pintura rusa contemporánea, dentro de los límites ridículos en que tiene permiso para ejercerse, ha sido incapaz de producir nada que superase la antigua imagen de calendario de los grandes almacenes o el cromo de pueblo. Por lo menos los numerosos documentos que he podido consultar hasta hoy, que hay que ir a buscar a oficinas especializadas, autorizan a denunciarlo hasta que no se demuestre lo contrario —y no pido otra cosa que se me contradiga en «Les Lettres françaises», por ejemplo. Bien se guardarán de hacerlo, porque la simple aproximación de tales mamarrachadas a obras de Picasso, de Matisse, de Giotto o de Grunewald, con las que este periódico tiene el buen gusto de confrontar, no dejaría de señalar un hiato intolerable. Todos los que en este lado del mundo conservan todavía ojos para ver juzgarían la teoría por la práctica, a través de esa ausencia manifiesta de

composición, esa impotencia de expresión, esa minuciosidad con que se trata el detalle ocioso, en resumen, ese engrandecimiento hasta las dimensiones murales de la peor tarjeta postal. No hace falta decir que las reproducciones en color causan todavía mayor aflicción: no han buscado la más mínima armonía, el más mínimo equilibrio de tonos y en general nos vemos de nuevo ante la dominante «sala» de las exposiciones oficiales de antes del impresionismo. Teniendo en cuenta la evolución del gusto en Europa occidental desde hace un siglo, no sé qué producirá mayor *horror* a todos los auténticos amantes de la pintura, si la necedad grandilocuente de los temas —hasta el punto de hacernos echar de menos a Détaillé y a J.-P. Laurens— o la total impersonalidad formal que recuerda la sección «arte» del Bazar del Hôtel de Ville.

El 24 de mayo de 1949 Zamuchekine, director de la Galería Tretiakoff de Moscú (el «Jeu de Paume» ruso), al inaugurar el Salón de Budapest, proclamaba que:

Hay que condenar a Cézanne,
Matisse no sabe dibujar,
Picasso está corrompido,
Todo artista que no sigue el ejemplo del arte soviético es un enemigo del socialismo **[14]**.

Concepciones como ésas corroboran la opinión que aparecía en «Pravda» a propósito del Salón de Otoño:

Las mujeres «verdes» que expone André Marchand traducen la podredumbre moral y física de la mujer francesa.

Kiuliavkov, rector de la Academia de Artes de Sofía, publica en el número de diciembre de 1950 de «Cronique culturelle bulgare», un artículo en el que dice:

«La falta de cuadros permite a las corrientes formalistas infiltrarse en todas las ramas del arte, dictar e implantar “el arte” (*sic*), esa alucinación de los pintores desequilibrados… Los pueblos soviéticos, guiados por el Comité Central del Partido Comunista, volverán la espalda a ese sacrilegio que es el modernismo y, mediante la sana crítica marxista-leninista, le asestarán un golpe decisivo… El arte soviético es tan necesario al pintor como lo es el

sol a la flor».

Sería fastidioso extender estas citas a Rumania, Checoslovaquia: volveré sobre ello, en caso necesario. Ha quedado ya bastante claro que estamos ante una empresa de destrucción sistemática, de extirpación por todos los medios de lo que a lo largo de los siglos hemos aprendido a considerar como el arte digno de ese nombre y de forma muy especial de todo lo que puede responder a la noción de un *arte vivo*, en el sentido de búsqueda apasionada de una nueva relación vital del hombre con las cosas, en la que hombre y cosas encuentran su expresión común y más elevada. Todos los que tienen algún sentido del arte comprenden que se trata de una aventura espiritual que no puede dejarse exterminar. Saben que es en ese camino real en el que se inscriben en la época moderna los nombres de Blake, Delacroix, Géricault, Fussli, Coubert, Manet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat y que este camino se prolonga magníficamente hasta nuestros días. Estos artistas fueron *libres* y plenamente *dueños de su universo*. Es demasiado evidente que artistas de su talla no podrían hoy recibir la gracia de los tribunales improvisados que se reúnen en Rusia sin más códigos que algunos rudimentos académicos y armados con una lista de prohibiciones que aumenta sin cesar (el *desnudo* proscrito, el *bodegón* cada vez menos tolerado, y así sucesivamente).

La cuestión está en saber si, en los países en que el arte no está esclavizado, se puede soportar la idea de que se prohiba la libre circulación por este camino real —con sus monumentos destruidos hasta en el recuerdo— para entregarlo al tropel de chapuceros y de mercenarios.

Conocida es la política que el estalinismo adopta aquí con respecto a los grandes pintores, de fama internacional, como Matisse y Picasso. No difiere de la que ha practicado con respecto a ciertos estadistas de países todavía no ocupados de los que, mientras estaban aún en el poder, podía esperar una actitud más o menos conciliadora, e incluso un mínimo de cooperación. Una vez instalado, ha dado suficientes pruebas de que no se preocupaba de ellos. Picasso, Matisse y quienes se han apresurado a seguirles para pasarse al bando del lobo, o a coquetear con él, necesitarían una inocencia que no les atribuyo en absoluto. No pueden dejar de ver que la *parodia de arte* (de la misma forma que se dice parodia de

justicia), que constituye el único arte al que Moscú da su beneplácito, es la negación imperiosa e inexorable no sólo de su propio arte, sino de cualquier arte, en el sentido en que ellos pueden entenderlo. Es imposible que sus oídos no zumben con los elogios desenfrenados que les prodigan aquí quienes allí les ponen en la picota. Se diga o no que esta situación va a durar tanto como ellos, no por ello dejan de asumir la más pesada responsabilidad cuando se hacen fiadores con su nombre de una empresa que exige que se dé un golpe mortal a la conciencia y a la libertad artísticas que han constituido la completa justificación de su vida.

Del «realismo socialista» como medio de exterminación moral

Hace unos tres meses pedí con la mejor voluntad que se nos revelasen las realizaciones pictóricas en la Rusia de hoy si querían conseguir que abandonásemos la idea de que se trata de un arte no ya degenerado, sino incluso *irremediablemente decadente*, a consecuencia de las condiciones impuestas a su elaboración.

Esta petición mía acarreó desde entonces copiosos artículos de Aragon en «Les Lettres françaises», artículos cuya serie, para nuestro regocijo, sigue publicándose todavía [15]. Lo menos que podemos decir es que no han dado prueba de sentir una prisa febril por llegar al tema. No va a ser hoy cuando consideremos a Aragon maestro en esa forma de eludir (recuérdese la réplica que se granjeó en una de sus conferencias un oyente harto de sus rodeos quien le había interrumpido para hacerle volver al tema anunciado en el título del programa; con la mano por debajo de la solapa de la chaqueta, el autor de *Traité du style*, no menos perentorio que entonces, respondió: «Mis títulos, señor, los llevo en el ojal»).

El caso es que estos artículos, cuya «constitución almibarada» en vano intentan hacer olvidar pequeñas coqueterías e impertinencias, presentan por lo menos el inmenso interés de aparecer ilustrados con documentos perfectamente representativos, puesto que se trata de la reproducción fotográfica de obras que han obtenido el «premio Stalin».

Así tenemos una visión de lo que la escultura y la pintura rusas contemporáneas pueden ofrecernos de más ajustado a la línea que se les prescribe rigurosamente. Así podemos juzgar la aportación del pretendido «realismo socialista» por sus obras y no solamente por sus pompas (Jdanov y otros). Aunque Aragon, midiendo sus fuerzas, se haya guardado de asestárnoslos golpe a golpe, los dos ejemplos más contundentes que propone a nuestra contemplación («Exigimos la paz» en «Les lettres françaises», 31 de enero de 1952 y «Una

sesión del presidium de la Academia de ciencias», en «Les Lettres françaises», 10 de abril de 1952) sobrepasan lo que de más horrible pueda imaginarse. Es evidente que nunca se ha llegado tan lejos en el más aberrante «arte de cementerio» ni en la vulgaridad que raya en el énfasis. La muestra que se nos presenta de otra obra premiada en las mismas condiciones (la serie de dibujos que ilustran la obra de Maiakovski, *Sobre América*), es decir, «la cabeza de la Libertad de Long-Island cuyas pupilas son dos rostros de policías» (cito a Aragon), acentúa el carácter significativo de esta producción, que no es otro que la hostilidad, por no decir la agresividad. ¿Es necesario añadir que hay que ser Aragon para tener la *cara* de sostener «que no, no podemos decir que Prorokov (el autor de estos últimos dibujos) es surrealista, pero sí que la diversidad de aspectos de los premios Stalin este año revela un hecho importante: la libertad *de los medios* en el marco del realismo socialista»? ¿Quién va a dudar de que ese mínimo de licencia en el plano formal se concede únicamente a quienes se dedican a propagar el odio —en este caso, contra América—? ¿Y qué habría pensado de la reciente ilustración de su libro Maiakovski, el cual —como Aragon sabe muy bien, puesto que fue él quien me lo dijo— se suicidó ante la denegación del pasaporte que le hubiese permitido seguir fuera de Rusia a la mujer que amaba?

¡Basta de chismes! No es sorprendente que hasta en los medios próximos a Aragon, como no le ha quedado más remedio que reconocer a medida que iba publicando sus artículos, se hayan expresado vivas inquietudes. ¿Era posible que le gustase lo que defendía? ¿Era posible que creyese, por poco que fuese, en lo que defendía? ¿No estaría sucumbiendo una vez más a su gusto por llegar más lejos que nadie, como en la época del «Escándalo por el escándalo» y de *Moscou-la-gâteuse*? En esas condiciones, ¿qué preocupación podía sentir por el arte, por ejemplo por la pintura, a la que algunos, los más numerosos con mucho, llegaron *antes* de definirse políticamente y a los cuales una irreprensible necesidad les condujo a dedicarle su vida? No puede haber el menor equívoco a este respecto. Bien conocemos el fondo del pensamiento de Aragon sobre esta cuestión. Aparece expresado en estas líneas de *La peinture au défi* (1930), título que por sí solo constituye un programa: «La pintura no siempre ha existido, podemos asignarle

un origen, y bastante nos machacan los oídos con su desarrollo, sus períodos de apogeo, como para que no le supongamos no sólo decadencias pasajeras, sino también un fin como a cualquier otro concepto. Nada absolutamente cambiaría en el mundo si se dejase de pintar…; lo que podemos decir es que la pintura, con el conjunto de supersticiones que implica, del tema a la materia, del espíritu de decoración al de ilustración, de la composición al gusto, etc., en una época que sin duda alguna está próxima se considerará como una diversión anodina reservada a las niñas y a viejos provincianos, como hoy la versificación y mañana la fabricación de novelas. Hay motivos para profetizarlo…». *Aplastar el arte para siempre*: espero haber dado suficientes pruebas de que esa atención que en la revista «Arts» atribuía yo a los dirigentes estalinistas, no puede sino ser la ocupación de Aragon.

En el mundo somos muchísimos los que pensamos que el «realismo socialista» no es sino una impostura más que hay que imputar a un régimen que —al alienar la libertad humana, al corromper sistemáticamente todas las palabras que podrían tender a la fraternidad universal, al eliminar de forma ignominiosa a los seres que no han bajado demasiado pronto la cabeza—, por el hecho mismo de ser totalitario, debe juzgarse en su conjunto.

Con ocasión de la asamblea celebrada los días 23 y 24 del pasado abril por los «artistas plásticos, miembros del partido comunista francés», los periódicos de París —una vez no hace hábito— han dado prueba de cierta ingenuidad. Por el hecho de que esta asamblea se había convocado para reprimir los movimientos de inquietud que la interminable homilía de Aragon, con sus maniáticos y acostumbrados excesos de celo, había provocado en torno a él, parecían esperar exclusiones o dimisiones espectaculares. Naturalmente, nada era menos verosímil. Soy de los que consideran extraordinariamente satisfactoria la solución que se ha adoptado, en la medida en que subraya en profundidad la diferencia y lleva hasta el colmo la contradicción interna. Por una parte, nunca en Francia se había exigido a los intelectuales del partido una abdicación crítica tan total: en su mensaje a Maurice Thorez aceptan dar validez a la acusación de guerra bacteriológica lanzada contra los norteamericanos, de la misma forma que confirman la declaración del secretario del partido según la cual «todos los valores culturales

han pasado al bando del proletariado» (para tratar este alegato como se merece, basta con hacer la simple observación de que esta asamblea reunió en todo y por todo unos doscientos artistas y críticos, es decir, menos de una centésima parte del número de los que podrían contarse en París). Agradecen a Thorez por sus consejos que «les han permitido conseguir ya importantes éxitos sobre sí mismos» y abren para ellos «la perspectiva de la plena expansión» del arte.

A juzgar por lo que dicen, al arte por el arte, al pesimismo, al existencialismo y al formalismo oponen, de común acuerdo, «un arte que se inspira del realismo socialista y que la clase obrera comprende», es decir, exactamente aquél cuyos modelos nos ha proporcionado Aragon. Ello podría producir aflicción si la «carta a Maurice Thorez» no estuviese compensada por otra carta en la que aseguran su «afecto y confianza» y su «respeto» por Pablo Picasso, cuya obra evidencia claramente desde hace cincuenta años la total negación de este «arte». Está muy claro que esta carta deja, a todos los que han firmado la anterior, todos los recursos de la *restricción mental*. En 1937 o 1938 me decía Picasso que lo que lo predisponía a favor de los dirigentes estalinistas era que le recordaban a los jesuitas españoles, a los que había apreciado vivamente en su juventud. La moción del 24 de abril, en forma de doble carta a Thorez y al mismo Picasso, constituye motivo suficiente para reforzar su sentimiento de entonces. Una moción así, con doble acuerdo, no deja de traducir antagonismos crecientes en los cuadros intelectuales del partido que no podrán por menos de resultar irreductibles y, en breve plazo, adquirirán forma abierta de *conflicto*.

Louis Aragon

En Moscú hay escultores

«¿Pretende usted decir que existe un arte soviético?» He recibido cartas. Paciencia, contestaré al tema que cada una de ellas trata cuando llegue el momento y de la forma que me plazca. Efectivamente, *pretendo* decir que existe un arte soviético. Porque, entre nuestros compatriotas, hay gentes que han encontrado un medio mejor que la imprecación: dicen que no hay arte soviético.

En cualquier caso, lo que no hay, según ellos, es pintura. Pues llaman *pintura* a la pintura que les gusta, la que está hecha de acuerdo con los códigos que admiten. Así, para sus detractores, Courbet no hacía pintura, y el *Dictionnaire des peintres, graveurs, dessinateurs* de Bénézit, edición de 1923, ignora a Henri Matisse.

He encontrado gente que dice que no hay pintura soviética, pero sin enfadarse, no por antisovietismo, ¿no es así? Esa «ausencia de arte» que para ellos es el arte soviético no la convierten en argumento contra el sistema. La explican: no hay una tradición pictórica en Rusia, no es como en nuestro país. Por consiguiente, excusan a los soviéticos a expensas de Rusia.

Lo malo es que existe una pintura soviética: no os gusta, eso es todo. De la misma forma que a uno puede no gustarle Matisse o Courbet. Por lo demás, la pintura rusa desempeña un papel determinante en la pintura soviética. Más adelante volveré a hablar de ello. Pero, lo que ocurre es simplemente que nuestros compatriotas en esta materia son unos patrioteros. No hay charlatanes como los de París. Aunque no se sea antisoviético, ello equivale a unirse al coro de quienes ven en los rusos solamente a mujiks, cosacos, asiáticos. ¿Cómo unos asiáticos, unos cosacos, unos mujiks iban a tener un arte? A pesar de que, a decir verdad, Asia no parece carecer de tradición artística, a pesar de que los cosacos son un pueblo de músicos, poetas, bailarines y no un cuerpo del ejército imperial que ocupó París en 1815. Y, por lo que se refiere a los mujiks, la misma gente acostumbra a darnos la lata con el arte

campesino, el folklore, cuando no se trata de Rusia, y pregonan por todos lados la superioridad del primitivismo del campo sobre el arte profesional contemporáneo, el arte puro y simple. De tal manera que sólo el arte soviético plantea un problema…

En todo caso, decía, existe un problema del arte soviético y que se puede entender por lo menos de dos formas: tal como se plantea allí, tal como se plantea aquí. Aquí, el carácter global, definitivo, de las condenaciones que se hacen contra este arte, imprecatorias o puramente negadoras, no puede dejar de despertar el espíritu crítico. Ello sólo puede explicarse por el hecho de que las leyes, los criterios, los gustos que sirven para juzgar este arte no están de moda en el país en que este arte se desarrolla. Es como si se juzgase la música china en función de Schubert, por ejemplo. O a la inversa. Mejor. De ahí esos furores, esas indignaciones que se manifiestan. Pero no se necesita la distancia de París a Pekín o la diferencia entre la sociedad francesa actual y la sociedad soviética para que se juzgue así un arte de acuerdo con criterios que sólo valen para otro. Ese fenómeno se produce varias veces cada siglo y sin grandes conmociones.

¿Cuántas veces lo sernos visto? Una generación nueva aportaba a los juicios de la gente de buen gusto obras que despreciaban resueltamente las normas establecidas. Todos los amantes del arte, los creadores sometidos durante toda su vida, y su obra, a los considerandos del arte anterior, se expresaban entonces de una forma definitiva, sin matices, sobre la naturaleza del arte nuevo. Declaraban generalmente que no se trataba de nada nuevo, que ese arte era vulgar, que substituía lo bello por lo horroroso, que carecía de técnica. En una palabra, que no era arte.

¿Qué había ocurrido? Simplemente que hombres y mujeres, vinculados a las modulaciones sucesivas de determinada reflexión artística, habían llegado a ver en ella todo el arte posible; y que el culto de este arte, el gusto que había desarrollado, hacían que esos hombres y esas mujeres juzgasen todo arte nuevo, o diferente, en función de aquella reflexión artística particular, nacida en unas condiciones sociales determinadas. Entretanto, los años habían pasado, las condiciones sociales habían cambiado más o menos, lo suficiente en todo caso como para que su reflejo artístico, el arte, variase como hacen esas grandes sombras detrás de las gentes

pequeñas. Pero los hombres de gusto fijo no habían comprendido la naturaleza de las transformaciones sociales; por eso, para ellos, esas sombras reflejadas en la pared carecían de significación, no tenían razón de ser. Los clásicos atrasados intentaban penetrar en los secretos del romanticismo con Boileau y Laharpe de la mano; los hombres que ante la Comuna solamente habían sentido miedo no podían comprender ni a Courbet, ni a Daumier, ni a Vallès, ni siquiera a Zola; el tiesto de verbena en el entresuelo burgués, donde se leían todavía los versos de Sully-Prudhomme, volvía incomprensibles las audacias de los versilibristas, gentes de la época de la anarquía y de los Primeros de Mayo: ¿queréis que continúe? Toda aquella gente estaba segura de saber lo que era el arte, segura de que quienes no seguían el camino trazado deseaban la muerte del arte. Se conducían como si hubiesen aplicado la gramática de la lengua que hablaban a la lengua, diferente, hablada por otros, y gritaban como poseídos: «¡Veis, veis, no hacen la concordancia de los participios como es *bello* hacerlo!»

Sí, el arte soviético es otra lengua. Tiene su gramática y no se le puede pedir que utilice el «Larive y Fleury» del museo de Tokio. Si no se comprende esto previamente, la conversación es imposible.

«De nada sirve que hable usted así, me responde un pintor, hombre testarudo, obstinado: si los cuadros rusos no me gustan, ¡de nada me sirven sus palabras!»

Yo no soy Dios Padre. No puedo cambiar vuestros gustos. Ni los míos. Pero ¿acaso no hay que comprender antes de juzgar en cuestiones de arte? Por ejemplo, ¿creéis que no produciría estragos la aplicación al arte francés de los métodos empleados para descubrir el arte soviético? ¿No es evidente en el terreno de la escultura, por ejemplo? Mostrad a un ciudadano soviético el prácticamente único monumento que ha crecido en París después de las devastaciones nazis —con la mayor buena fe—, ¿qué queréis que piense de esa mujer tendida, ligera de ropa, que ha substituido en el Boulevard Saint-Michel a los honrados farmacéuticos Peletier y Caventou, inventores de la quinina, y que es imposible considerar como otra cosa que un monumento a la jaqueca?

Fácil sería oponerle esa bellísima «Victoria» de Topouridzé, que corona el nuevo teatro de la pequeña ciudad de Chiaturi, en Georgia. Diríais que sería demasiado simple. Yo también lo diría.

En Francia, el arte estatuario parece estancarse, a pesar de condiciones favorables a su desarrollo como las destrucciones de los monumentos, el nacimiento de héroes nuevos, la necesidad de exaltar el alma nacional. Es cierto que hay una crisis en la propia concepción de los monumentos públicos y es posible que la «Quinina» del Boulevard Saint-Michel sea un esfuerzo loable, pero poco logrado, de resolver este problema sin provocar las protestas de todo el mundo. Ya no gustan las figuras de hombres con levita. El precedente «Gambetta» ha hecho que todo el mundo se pusiese de acuerdo; un hombre con levita es feo (aunque a M. Pleven no le sentaría nada el peplo, ni a M. Moch la academia). Por otra parte, los símbolos han pasado de moda. Consecuencia de ello son esos monumentos confusos que muchas veces constan de una escultura sin relación alguna con la inscripción, la única indicación de lo que se conmemora. Antes de la guerra, funcionarios inteligentes habían encontrado el truco: encargaban una mujer desnuda a Maillol, siempre era de buena calidad y lo mismo servía para un senador que para una batalla. Así se fue preparando, en la vía pública, el camino a la abstracción… y era lógico acabar en esto.

Que el pueblo ruso no haya tomado ese camino no es tan sorprendente como parece a primera vista a las gentes del arte, en París y en Nueva York. En todo caso, eso le ha evitado ver florecer en su país, después de la guerra, con el pretexto del «realismo», campos de concentración y crematorios, esas tristes figuras que vacilan entre el esqueleto y el feto y cuyas deformaciones preexistentes en el arte de sus autores, al pretender perpetuar el recuerdo del crimen contra el hombre, parecen perpetuar la mayoría de las veces el propio crimen. Todo el mundo sabe que no es en las exposiciones de la UNESCO donde la Unión Soviética va á buscar los modelos para esas estatuas. Ahora bien, allí los escultores no están en paro, las posibilidades escultóricas, decorativas, que se les ofrecen no tienen comparación con las que han podido conocer las actividades de todos los países y de todos los tiempos.

Creo que vale la pena hacer un esfuerzo de comprensión y, en ese terreno, algunas verdades elementales pueden hacerlo posible. Efectivamente, en todos los países del mundo, cualesquiera que sean los conceptos prevalentes, se acostumbra a colocar en los lugares públicos estatuas que pueden variar de naturaleza de

acuerdo con las religiones, las estructuras sociales, las costumbres del país considerado, pero que parecen responder a exigencias semejantes. Más o menos capaces de inspirar, eso es todo. Lo que se trata siempre de hacer con el mármol, la piedra, el bronce, es perpetuar la memoria de un acontecimiento o de un personaje. Así pues, *en el objetivo de la estatua*, existen los elementos de un lenguaje común. Por tanto, de una comparación no delirante.

* * *

Acabo de volver de Moscú. Estando allí, me interesé por la escultura. En su conjunto, como ocurre con el resto del arte de allí, Ja escultura soviética se propone ser realista. Nada de lo que me enseñaron presentaba las características del surrealismo, del freudismo o de la abstracción. Encontré a un artista conocido aquí, un español, Alberto, quien, en 1937, en la exposición de París, presentó aquella gran escultura que parecía un pan, en el pabellón de su país. Alberto, que hace quince años era un escultor abstracto, al vivir en la atmósfera soviética, ha cambiado totalmente su concepción del arte: hace pintura realista o que pretende ser realista. Neruda dice que es como Zurbarán. Yo no iría tan lejos, pero es interesante. Curiosamente, no deja de presentar analogías con la pintura de Giacometti.

En la escultura soviética se da lo nuevo y lo antiguo. Lo digo en el bueno y en el mal sentido. Hay esculturas como las que se hacen en todas partes, pero hay otras diferentes. La diferencia está en que las «diferentes» no se distinguen ruidosamente, como en otros sitios, de la escultura antigua. Son nuevas más por la técnica que por la idea que expresan y por su forma de expresar la idea. El escultor pretende traducir una idea que le llega de la vida y no justificar su lugar en un museo como confrontación con las demás piezas del museo. Por lo demás, la lucha es allí la de la calidad contra el trabajo chapucero.

En primer lugar, en ese arte no existe ruptura entre la escultura de hoy y la experiencia humana: Octubre no fue la tabla rasa que hubieran deseado los representantes de la «vanguardia» de entonces. La ideología que produjo Octubre tampoco es la filosofía de la tabla rasa: tenía que ser así por fuerza.

En la U.R.S.S. existen escultores de la generación anterior y todos los intermediarios entre ellos y los artistas nuevos que no conocieron la vida de antes de Octubre. Konenkov, cuyo «Lenin» se publicó en esta revista hace unos días, recientemente comprado por la Academia de Ciencias, es un artista nacido del pueblo que tiene cerca de 80 años, un autodidacta enamorado de los árboles de su bosque que empezó esculpiendo sobre madera utilizando troncos de árbol, buscando inspiración en las venas de la madera y determinando por la forma del árbol el tema de su escultura. Hay que ver esos inverosímiles objetos como sueños que continúan los cuentos populares de la vieja Rusia, en los que las ramificaciones del tronco tallado dan nacimiento a formas humanas, llenas de humor; adornan la gran mansión en el Bolchaia Sadovnia de Moscú, que han dado a Konenkov, a su regreso de América, casi veinte años después de la revolución.

Es un lugar magnífico y uno se pregunta qué escultor en nuestro país puede pagarse una residencia y un taller como éstos, el lujo del espacio. Allí, Konenkov crea todo un pueblo, y en su inmenso taller, encontramos en yeso, en greda, en gálvano, en mármol, en bronce, a Turgueniev, Puchkin, Surikav, Nesmeianov, Albert Einstein, Pavlov, Paganini, Toscanini, Maiakovski, Dostoievski y muchos otros, y a un muchacho del Bolchaia Sadovnia, de dos años y medio, que un día entró en el estudio y cuya imagen se ha perpetuado con el brazo alzado en una estatua que el escultor ha llamado: «El anunciador de la paz». Konenkov está haciendo para la República de Corelia una obra monumental en madera que representa al rapsoda legendario del «Kalevala», la canción de gesta finlandesa. En un primer esbozo, lo había representado tocando música con las águilas y los animales del bosque en sus cabellos y junto a sus rodillas. En la versión definitiva, el bardo lleva ropas modernas, es un viejo campesino como el propio Konenkov y son niños a los que su acordeón ha atraído.

Sencillamente no hay diferencia entre Konenkov y los más grandes artistas del resto del mundo. Salvo el carácter nacional ruso. Bastaría con mostraros su «Einstein» para convenceros. El año pasado, este escultor recibió el premio Stalin por el busto en mármol de la hija de Gorki, «Marfinka». Existe una versión en madera de este busto, que muestra la diversidad de la técnica del

artista.

Este año ha expuesto en el salón de 1951-52 el busto del escritor Vichnievski, muerto muy recientemente. Ese marino de la guerra civil, que después fue escritor, es sobre todo, el autor de *La tragedia optimista* y de *El inolvidable 1919*: me acuerdo de la última vez que lo vi en su casa en 1949, en Peredelkino, la ciudad de los escritores, a treinta kilómetros de Moscú… Hacía casi veinte años que lo conocía y me gustaba lo que de infantil había conservado su rostro que en este busto no aparece. Pero ¡qué importa!: el Vichnievski de Konenkov es el que el porvenir conocerá.

Las raíces del arte de las estatuas soviético se hunden con profusión en el pasado del país. No es obra del azar el que Matvéi Manizer, uno de los más fecundos escultores de monumentos en la URSS, cuyas primeras obras remontan a 1913, tome ejemplo, hoy, en sus escritos sobre el arte, del monumento a Pedro el Grande de Falconet en Leningrado, o del de «Minin y Pojarsky» de Matros que está en la Plaza Roja, estatuas de la antigua Rusia. Uno de los artistas más célebres allí y que aquí conocemos a través del grupo que creó el movimiento artístico tan fuerte que caracterizó el pabellón soviético en París en 1937, la señora Mukhina, estudió en París en 1913 con Bourdelle.

También estuve en casa de Mukhina. Su casa, que no se parece a la de Konenkov, no es ni menos bella, ni menos rica en objetos admirables. Esa gran artista se agotó trabajando la piedra en los andamios para terminar el año pasado, en la estación de Bielorusia en Moscú, el monumento a Gorki. En su taller casi vacío, en el que sólo conserva algunos esbozos, nos enseñó bustos en yeso ya célebres y que están en los museos o en ciudades muy alejadas y un inmenso monumento a Tschaikovski que acaba de terminar. Esa mujer inteligente sabe muy bien qué es el arte de Occidente y en qué se distingue de él el arte soviético. Ella, la alumna de Bourdelle, se distingue también de él con perfecto conocimiento de causa. Explica con mucha claridad por qué no pueden compararse, porque el arte de nuestros países es en general un arte que apreciamos sin tener en cuenta los temas que trata, a pesar de ellos o incluso en contra de ellos. Mientras que en el arte soviético el tema es el punto de partida y el punto de llegada. Por lo demás, con respecto a la

escultura monumental, no deja de tener interés y gracia observar que la concepción que reina en la URSS es la que reina, en la práctica, en el arte de las estatuas de los países en que, sin embargo, la concepción que se tiene del arte marcha en dirección contraria a esa concepción.

La guerra conmovió profundamente a Mukhina. Vemos la estatua de un amigo de su marido muerto en el frente. También una prueba de esa bellísima cabeza de guerrillera tantas veces reproducida en los libros y las revistas soviéticas. El emocionante busto del coronel B. A. lusupov con su rostro marcado con una cicatriz. Otras cosas más que traducen una especie de dolor íntimo, el horror de la guerra y que Mukhina ha hecho para sí misma. Pero quiero hablar en especial de una obra bastante significativa, que es como la prolongación, el desarrollo de todo esto.

Esta obra, expuesta en el Salón del año pasado, recibió también un premio Stalin. Se titula: «¡Exigimos la paz!». Mukhina la ejecutó con cuatro de sus alumnos, Z. Ivanova, N. Zelenskaia, A. Sergeev, S. Kazakov. Durante los últimos años se ha ido desarrollando la costumbre de realizar obras colectivas de un taller bajo la dirección de un maestro. Mukhina llama a ese grupo «agit-escultura», escultura de agitación. La concibió de forma que fuese fácil de reproducir, que se pudiese colocar en cualquier sitio por donde pase mucha gente y que pudiese mezclarse por así decirlo con la multitud. Se la reproduce en yeso ahumado o en gálvano para que sea ligera y transportable. En el grupo figuran seis personajes: en la parte delantera de la composición, una mujer joven que sostiene en un brazo a su hijo, feliz y desnudo, y que, con la otra mano, está liberando la paloma de la paz; detrás, en el mismo plano, pero separados de ella por un largo espacio, tres hombres, un blanco, un negro y un amarillo, avanzan como tres amigos; y, a uno y otro lado, a una altura ligeramente inferior que las figuras centrales, aparece un mutilado de la última guerra con su manga izquierda vacía metida dentro del bolsillo de un traje que debió de ser militar, evidentemente ciego y que va tanteando el aire delante de él con su mano derecha, mientras que, por el otro lado, la patética figura de una mujer coreana tiende hacia nosotros el cadáver de su hijo. Los personajes caminan en la dirección en que sopla el viento.

Lo inhabitual de esta gran composición desgarrada y, sin

embargo, de profunda unidad, la sencillez de las figuras, la claridad de lo que se expresa, todo lo que nos hace pensar, por contraste, en esas ninfas y paraninfas que constituyen todavía lo más claro del atrasado bagaje de nuestro siglo en escultura, todo eso no recuerda en nada a lo que aquí se hace. En este caso, la invención no está en el toque de pulgar, en el temblor de la materia. Está en la figuración. Y es una invención, algo *nuevo*, aunque ya no sea así en este viejo mundo en el que se han agotado las provocaciones, los desafíos, las apuestas. Es algo nuevo en escultura y más de una vez he encontrado la huella de esa novedad en las composiciones esculpidas en que el movimiento, ese dato relativamente moderno en el arte de los talladores de piedra, ha adquirido un lugar preponderante.

Este año, Mukhina, que estaba acabando su «Chaikovski», no ha expuesto en el Salón en que figura el busto de Vichnievski hecho por Konenkov. Por lo que dicen, no ha sido un año especialmente brillante desde ese punto de vista. En esa exposición sólo había retratos, bustos, escasas figuras de pie. Una serie de altos relieves, interesantes sin duda, que ocupa toda una sala, personalmente me ha dejado indiferente. Encontré muy singular, muy humana, una cabeza de mujer de Z. M. Vilenski; me han interesado las obras enviadas por D. Chvartz y M. G. Lyssenko. Me ha gustado bastante la «Coreana recogiendo firmas para la paz» de G. Levitskaia y M. Delov. La exposición resume parcialmente el trabajo de los escultores soviéticos, sobre todo en el terreno monumental. Faltaban las que se pueden ver en su emplazamiento y que nos revela la fotografía, como el año pasado el «Stalin» que está en Erivan o la «Victoria» de que ya he hablado que está en Chiaturi, debidos respectivamente a los cinceles de Merkurov y de Topuridzé, ambos premio Stalin.

Es cierto que en la exposición de 1951 en la Galería Tretiakov, la pintura y el interés que despierta en un público joven, animado, amante de la discusión, que no se muerde la lengua, impiden al visitante, aunque lo desee, detenerse durante mucho tiempo ante las esculturas.

Lo mismo ocurrió este año en el Salón de Otoño de París. Pero por otras razones.

Louis Aragon
«Les Lettres Françaises», n.º 399.
31 de enero de 1952.

Paréntesis sobre los premios Stalin

Este año los premios Stalin de pintura se han concedido a las obras reproducidas hoy en *Tous les arts*: el «Vassili Terkine» de Neprintsev, a quien cité la última vez al hablar de la pintura de género, el cuadro de la brigada Gritsaï, «Sesión del Presidium de la Academia de Ciencias», del que hablaré cuando llegue al arte del retrato, una gran escena tranquila y natural, en la que reconocemos a Lyssenko de pie, y la serie de dibujos de Prorokov, que ilustran el libro de Maiakovski, *Sobre América*.

En nuestro país no pasará desapercibida la diversidad de las obras laureadas. Sobre todo, ante uno de los dibujos de Prorokov que representa la cabeza de la Libertad de Long-Island cuyas pupilas son dos rostros de policías, uno de los cuales, el de la izquierda, lleva una porra blanca que cuelga en forma de lágrima del ojo de la Libertad. «Pero ¡esto es surrealismo!» me ha dicho ya un camarada. Esa exclamación proviene de la idea que nos hacemos del realismo, confundido con la fotografía, es decir con el naturalismo. «La Libertad» de Prorokov es sin lugar a dudas una invención, es decir que la máquina Kodak no reproduciría en Long-Island un cliché en el que los ojos de la estatua estuviesen poblados de esa forma. Pero esta *invención* es *realista* porque expresa de forma sorprendente la realidad, el carácter verdadero, típico, de la libertad norteamericana. Lo que en este caso separa realismo de surrealismo no es el medio de expresión empleado, sino lo que se expresa. Es cierto que los surrealistas reclamaban como suyos los foto-montajes de John Heartfield, artista alemán que expresaba la realidad antifascista por medios empleados también por Marx Ernst para fines propiamente surrealistas, fantásticos. Ello se debe a que los surrealistas no tenían miramientos a la hora de anexionarse a un artista, de convertirlo en su aliado, aunque sólo fuese por razones superficiales. Y, además, es cierto también que una pintura, cuyo objetivo era alejarse de la realidad, necesitaba cierta dosis de

realismo. Por último, esta pintura expresaba también, entre otras cosas, el desarraigo de unos artistas que buscaban una salida para la evolución de la pintura moderna hacia la pintura *pura*, con su conclusión lógica, la abstracción. De palabra, los surrealistas condenaban *l'art pour l'art*; por reacción contra la pintura de la Escuela de París se veían obligados de forma natural a emplear medios calificados peyorativamente de *literarios*… la metáfora plástica, por ejemplo. Pero todo depende del sentido de la metáfora, según que ayude a comprender mejor las cosas tal como son o que utilice las cosas tal como son para dirigir los ojos desde la tierra hacia las nubes de la «surrealidad».

Digo esto sobre todo porque en Francia, donde la acusación de hacer pintura «literaria» es mortal en boca de un crítico, he oído aplicar este epíteto ante todo a las producciones de Ernst, Dalí, Tanguy, Magritte. Ahora bien, no deja de ser gracioso observar que en el lenguaje crítico de la U.R.S.S. la palabra «literaria» aplicada a la pintura siempre se emplea en el buen sentido. Se quiere decir con ella que se trata de una pintura que expresa ideas. Podemos también comparar el tono, muy diferente, que emplea un crítico francés al declarar que él pintor ha caído en la *anécdota* y el que emplearía el crítico soviético para decir que en tal cuadro la *historia* está bien contada.

Por tanto, si nos atuviésemos a las palabras, las confusiones de un país a otro serían bastante singulares. Y a ese camarada que veía el surrealismo en Prorokov, premio Stalin, hay que responder que *los medios* de expresión no se pueden calificar con tal o cual nombre separándolos de la cosa expresada, que no, no podemos decir que Prorokov es surrealista, pero sí que la diversidad de aspectos de los premios Stalin este año revela un hecho importante: la libertad *de los medios* en el marco del realismo socialista.

Paréntesis al paréntesis

Ahí me están esperando: «Pero ¿qué es entonces el realismo socialista?» ¿Me permiten que no pase a ello inmediatamente? ¿Que dé un rodeo que me apetece? Libre también, a mi manera.

Decía que en la U.R.S.S. al realismo en pintura se califica de

literario sin ninguna intención peyorativa, de la misma forma que para los críticos del arte abstracto parisino o neoyorquino el adjetivo *musical* (o similares) se considera un elogio. Es decir, que el mantenimiento de la oposición entre los objetivos de la pintura y la literatura no tiene sentido precisamente desde el punto de vista del realismo socialista. Porque esta concepción del arte es efectivamente una concepción unitaria que, adaptada a los medios propios a tal o cual arte, tiene leyes generales comunes a todas las artes. De tal forma que, para hacer comprender lo que es el realismo socialista en pintura, puedo empezar hablando igualmente del realismo socialista en la novela o en el cuadro. E incluso el hecho de pasar así de una cosa a otra para volver a la primera me permitirá aclarar la cuestión con respecto a ambos casos.

Además, un ejemplo se nos ofrece: el premio Stalin, recientemente atribuido, ha recaído sobre un escritor y una novela que podemos juzgar aquí directamente y sobre los que siento impaciencia por hacer unos comentarios. ¿Me lo permiten?

Vuelvo a abrir el paréntesis con André Stil

Por primera vez se han concedido premios Stalin de literatura a extranjeros. Y uno de ellos a un escritor francés, mi amigo André Stil, por su novela *Le premier choc*.

Es un hecho de enorme importancia. Y no sólo por el honor que se hace a un escritor francés y, a través de él, a la literatura francesa y a nuestro país, aunque ello cuente más de lo que el silencio de los que por antífrasis llamaré *nuestros colegas*, podría hacer suponer.

Es un hecho de enorme importancia por razones de carácter ideológico, y eso es algo que es necesario señalar. Porque debo decir que el premio Stalin de André Stil, escritor francés, tiene un carácter más significativo que la atribución también de premios Stalin a escritores húngaros o chinos, es decir, a escritores de las democracias populares: responde a uno de los lugares comunes que se han puesto en circulación en nuestro país, tanto por parte de la crítica propiamente «burguesa» como por parte de la crítica que cree no serlo, según los que sería absurdo hablar de realismo socialista en un país que no es socialista y, por consiguiente, que, sea cual sea la buena voluntad o la ideología de un escritor que vive

en un sistema capitalista, el pobre está condenado a escribir libros que, aun dirigidos contra este sistema, siguen siendo *productos* del mismo e incluso (pues en nuestros días el lenguaje «marxista» se ha propagado entre la buena sociedad) elementos de la *superestructura* de la sociedad capitalista.

El premio Stalin de André Stil significa en primer lugar que, junto a obras realistas producidas en el país del socialismo, con el nombre de ese gran filósofo, que ha definido el realismo socialista y lo ha propuesto como método de todo arte soviético, se ha podido coronar una obra escrita en país capitalista, por lo que se le reconoce el haberse colocado deliberadamente en los criterios estalinistas sobre arte.

Vale la pena examinar de cerca *Le premier choc*, y me sorprende que mis doctos «colegas», aunque sólo fuese para decirnos que en definitiva todo ello no es gran cosa y para condenar a André Stil y a toda esa gente horrible que tiene la pretensión de ver claro en cuestiones de arte, no se hayan precipitado sobre los temas que aquí les ofrecemos generosamente. Tanto más cuanto que les señalo de pasada que la aparición del libro de André Stil, el éxito que está obteniendo una vez traducido en la U.R.S.S. y el premio que ha recibido son elementos de apreciación y de polémica justamente para la interpretación de lo que la «superestructura», ya citada, es en una sociedad dividida en clases.

Pero, ante todo, por lo que a mí respecta, con el fin de dejar a los demás la iniciativa en este dominio, quisiera abordar otro aspecto de la cuestión: el aprecio que revela el hecho de que se le haya atribuido un premio Stalin a *Le premier choc* me parece muy importante para ayudarnos a ver mejor en qué se distingue el realismo, en el sentido científico de la palabra, de lo que muchas veces se llama «realista» en el lenguaje de las niñas, de mis doctos y honorables «colegas», de los mercaderes de tarjetas postales transparentes y de los políticos vendidos.

¿Tiene Henri los ojos azules?

No tengo que *contarles* aquí, como se suele decir curiosamente, *Le premier choc* o *Le coup du canon*, su segundo volumen,

aparecido precisamente en el momento en que André Stil recibía el premio Stalin por el primero. Ya lo ha hecho André Wumser en «Les Lettres françaises». Por tanto, no estoy obligado a contarles «la anécdota», es decir, el desarrollo novelesco. Por lo demás, es algo que no me gusta, a pesar de que no se me escapa la necesidad, a la hora de hacer la crítica de un libro, de empezar por su relato, dando mejor o peor la idea mediante un corto *digest*. Después de todo, basta con saber que la escena se desarrolla en un puerto de Charente, en el momento en que la población comienza a advertir la ocupación norteamericana donde los *dockers*, y más tarde los ferroviarios, toman la iniciativa histórica de la resistencia en circunstancias más complejas y más difíciles que las de los años 1940 y 1941 para los primeros resistentes a la ocupación nazi y, por último, que, sobre todo en el segundo volumen, la figura central de la obra, que ha de completarse en un tercer tomo, es un secretario de una célula comunista, *docker* también, es decir, un héroe socialmente situado en circunstancias históricas definidas.

No sé si parecerá que, para entrar en lo vivo del asunto, me introduzco por la puerta pequeña llamando la atención en primer lugar sobre una característica de la novela de André Stil que, a primera vista, me pareció tan sorprendente que, al leer el libro en manuscrito, se lo hice observar a su autor quien me dijo enérgicamente que para él se trataba de una toma de posición deliberada a la que quería atenerse sin falta. Me refiero a la forma de describir a sus personajes.

O, más bien, de no describirlos en absoluto.

Efectivamente, en *Le premier choc*, y lo mismo ocurre en *Le coup du canon*, hay una gran cantidad de personajes, introducidos por separado o en grupo, una familia, un matrimonio, en capítulos yuxtapuestos. Este aspecto hizo que muchos de mis amigos, a quienes les habían gustado los libros anteriores de André Stil, que eran libros de relatos, dijesen que Stil era más un cuentista que un novelista. Todo el mundo tiende a querer encasillar a un escritor, aunque sea joven, en el género que ha abordado en sus primeras obras. Independientemente de eso, se tiende a negar a Maupassant, por ejemplo, el nombre de novelista por sus éxitos de cuentista. Y además, hoy nos vemos obligados, por razones que se deben a los compradores de libros, a dividir una novela larga en tomos

sucesivos, por lo que, mientras espera el final, el lector tiende a juzgar severamente sólo una parte, por lo que tiene de completa. Les confieso que algo sé de eso por los primeros tomos de *Les Communistes*.

Pero, a decir verdad, no se trata tanto de eso como del hecho de que a los personajes introducidos, al principio solamente yuxtapuestos y cuya participación en la acción a veces no se traba hasta el segundo volumen, el autor no los dota con un bigotito, un par de ojos azules o negros, un ligero tic del labio, una forma particular de cruzar las piernas, para recordarlos cada vez que aparezcan en un capítulo nuevo, etc.

Ello es tanto más singular cuanto que se trata de una novela en la que la intención realista es inmediatamente perceptible. Repito que se trata de una toma de posición deliberada por parte del autor. De hecho, al comienzo, esta posición puede molestar al lector que se ve obligado a volver a atrás para estar seguro de que el personaje que lleva el nombre que acaba de encontrar es efectivamente aquél a quien le ocurrió tal o cual aventura y no uno nuevo. Pero se trata de una toma de posición significativa.

Efectivamente, ¿en qué reconocemos a Henri, Gilbert o Robert Germaine, Helène o Paulette? No por el *accidente* de su físico, una nariz demasiado larga, un diente atravesado, o por el vestido; en resumen, por nada de lo que constituye el sistema habitual y simplista de discriminación en el naturalismo, nada de lo que figuraría en una ficha policíaca. Y, sin embargo, son hombres y mujeres socialmente definidos. Sólo que el autor no ha recurrido a la forma de caracterización social completamente exterior que muchas veces es un truco y una máscara del artista incapaz de definir de otra forma a sus héroes. Los personajes de *Le premier choc* se definen socialmente y se distinguen individualmente por lo que yo llamaría *tipificación del alma*. El autor ha recurrido a su forma de pensar, al contenido de su pensamiento, socialmente definido —y al carácter de cada uno— para fijar sus imágenes. Eso es extraordinariamente nuevo, y arriesgado, audaz. Es cierto que no es especialmente típico del secretario de célula Henri que tenga o no la barbilla redonda. Lo es, en cambio, su forma de comportarse con los hombres, por ejemplo, de interrumpir a Robert en pleno discurso durante una reunión de célula, de no poder soportar la

expresión de una idea falsa que va ganando partidarios. Esto en el primer volumen, el que trata de los *dockers*. En el segundo, su comportamiento en una célula de ferroviarios. Para explicar esto habría que citar páginas y páginas. Porque justamente en este caso el parecido no se debe a un *rasgo* que se repita, sino a la naturaleza compleja del hombre descrito.

Sin embargo, en este caso estamos muy lejos de la novela psicológica. El personaje se define para el lector por su vida interior, no por sus complicaciones, sino por la iluminación compleja de las circunstancias en que la vida lo coloca. En la novela psicológica el objetivo del novelista es la psicología novelesca, es una máquina desmontada por placer, para confundirnos ante el conocimiento que el autor tiene de los mecanismos del pensamiento. Me atrevo a decir que se trata del arte por el arte en ese dominio. Por el contrario, en el caso de que estamos hablando, lo que se desenreda es el ovillo de la complejidad para llegar al pensamiento, conductor de la acción. La *tipificación del alma*, de que hablaba antes, tiene una profundidad diferente, y es difícil de obtener por razones diferentes de la caracterización del aspecto físico que, en las descripciones del mundo obrero que poseemos, es propia del populismo, de la novela *populista*.

En la novela populista, esa forma particular del naturalismo que a veces se llama también *novela proletaria*, el escritor se satisface con la descripción del medio obrero, del proletario, de la misma forma que al novelista psicológico le basta con la psicología. La descripción puede ser más o menos hábil, pero, si sólo es eso, no es otra cosa que el casco que sirve para definir al obrero. ¿En qué se convierte, qué queda de este obrero cuando se ha quitado el casco, o peor: si se pone un sombrero normal? Quizá recuerden los lectores el artículo del escultor Manizer que cité y comenté hace unas semanas. En él decía Manizer que, aunque en los primeros años del régimen soviético se pudo considerar como un paso adelante el hecho de presentar, en lugar del antiguo héroe de las ninfas, al obrero esculpido con el gesto del trabajo cotidiano, con los instrumentos de que se sirve, a los artistas realistas de hoy ya no puede bastarles eso: porque el obrero, convertido en el constructor del socialismo, ya no se puede caracterizar mediante el aspecto exterior del trabajo solamente, se quieren conocer sus

pensamientos, ese mundo interior en que se debate el porvenir del trabajo y de la propia sociedad, se inventa el stajanovismo, se reduce la oposición entre el trabajo manual y el trabajo intelectual.

En este sentido, *Le premier choc* es un libro extraordinario y un paso adelante, no para André Stil solamente, sino para la novela francesa. Quizás el hecho de que hubiese añadido algunos datos físicos para facilitar la lectura no habría cambiado nada la aportación propia de la novela, pero con su abstención el autor revela cierto gusto por el manifiesto.

Por lo demás, allí donde el sistema se desmiente es donde mejor lo comprendemos como, por ejemplo, en la página 141 del segundo volumen, cuando Stil describe por primera vez el físico de su héroe principal. Es su mujer, Paulette, que piensa:

> «Hay cosas sorprendentes. Ahora ella descubre, pero lo que se dice descubrir, que sus ojos son algo verdes. Hay gentes en los libros que parece que no tengan otra cosa en qué pensar que en el color de los ojos. Lo ven a la primera mirada, desde la primera vez que encuentran a alguien. Pero, realmente, ¿de qué color son los de Henri? Es increíble… Desde hace quince años lo ha mirado tantas veces a través de ellos y, sin embargo, no está segura… Cree que son gris azulado con destellos acerados, cuando…»
>
> «… Pero ¡estar segura de si son realmente azul acero!… También podrían ser marrón… En vano intenta fijar un recuerdo más sólido… En esos momentos, por ejemplo, no le cuesta ningún trabajo representarse ese colmillito que tiene demasiado saliente en la parte de arriba a la derecha y que muerde un poco el labio inferior formando en él una mancha de la que la sangre ha desaparecido…»
>
> «Pero no se atrevería a jurar si los ojos son azules o marrones. A veces nos hacemos preguntas tontas… ¿Está siempre segura de que se ven los colores en un espejo, de que no es una imagen en blanco y negro como en el cine? Tendrá que mirar para asegurarse. Con las dudas con respecto a los ojos de Henri pasa algo parecido. Es cierto que cuando están juntos, Paulette y él, tienen otras cosas en qué pensar antes que nada, aunque tengan un momento para dedicarlo a sí mismos, lo que hay en sus ojos es más importante que su color… Apenas le prestan atención… No puede ser cierto que haya gentes

para quienes sea tan importante: esas canciones, esas historias…»

«Lo que hay en sus ojos es más importante que su color…» Os digo que esta página que acabo de copiar tiene el valor de un manifiesto. No seré yo quien le busque tres pies al gato a la obra de André Stil.

El auténtico tema del libro

El auténtico tema del libro está en otra parte. El otro día, al responderme en una recepción en su honor, oí a Stil decir algo que me parece esencial, aunque sólo lo señalara, pero que aclara su libro. Venía a decir, porque no era completamente así como lo dijo, que en *Le premier choc* había intentado mostrar lo que ocurre cuando el pensamiento político, en su forma desnuda, abstracta, tal como la formulan los jefes, llega al pueblo, entre los obreros comprometidos con la propia realidad —la realidad concreta— a la que éste pensamiento se aplica; es decir, entre hombres enfrentados a las condiciones de vida, a su vida privada, su trabajo, las responsabilidades familiares, la fatiga, las supervivencias de ideología diversas procedentes de la larga historia del proletariado, y de la pequeña burguesía, las contradicciones de la concepción personal y de la concepción de conjunto, etc. Como la cosa se complica además con los datos profesionales, la diferencia, por ejemplo, de temperatura que existe entre la existencia del *docker*, en paro desde hace mucho tiempo, que sale de movimientos de huelga y al que intentan obligar a aceptar los desembarcos de armas norteamericanas como si fueran un alivio para su condición, y la existencia del ferroviario cuya vida no ha pasado por esas dificultades previas, cuya vida familiar es más tranquila, más rica también en aquel momento, y para quien la detención de un tren que transporta las armas exige a la vez combinaciones más complejas que el simple rechazo del trabajo del *docker*, pone en causa toda clase de ideas referentes al honor de los hombres del ferrocarril.

Junto a esas diferencias profesionales, están también las diferencias de clase. Porque la resistencia al ocupante norteamericano no es, no puede ser asunto únicamente de los

dockers y de los ferroviarios, sino que pone en causa al mismo tiempo la vida del pequeño comercio, de los campesinos, de los pequeños rentistas, de los intelectuales. En este caso el problema de la acción común se plantea a la vez de forma diferente y bastante semejante a la de los años 1941-1942 cuando se trataba no sólo de no romper el contacto entre los combatientes de la vanguardia resistente, que ya había pasado a operaciones de carácter militar, y la masa oscilante, patriota seguramente, pero que dudaba de lo que era posible hacer y para la que las razones de clase no podían bastar para comprometerse en la vía del combate nacional.

El proceso de convencimiento en semejantes condiciones es tan complejo como las propias condiciones. Tengo derecho a hablar de ello, porque fue también mi problema: no hay duda de que lo que había que escribir para convencer cambió de 1940 a 1944, pero es cierto que no nos hubiéramos visto obligados a escribir *las cosas más simples* del último año si en primer lugar no nos hubiéramos tenido que someter a las obligaciones del contrabando, a la expresión indirecta de la convicción. *Las cosas más simples*, en 1940, simplemente no se hubieran entendido. No obstante, ¿acaso no se trataba, en un caso como en el otro, de encarnar la decisión común, el pensamiento que hace actuar? Hoy, en la lucha por la paz, cuando todavía estamos en este período en que, para gran cantidad de franceses, no solamente los ocupantes son «correctos», sino que además ya no son ocupantes, André Stil lleva la expresión del pensamiento que hace actuar a un nivel más elevado de claridad, de explicación.

En esto reside la diferencia entre las dos épocas: de 1940 a 1944 se trataba de extender las alianzas de combate, de impedir que las ideas preconcebidas contra los que habían los primeros tomado las posiciones de lucha, o sea los comunistas, desorganizaran el frente de la resistencia. De ahí, muchas veces, las alianzas hechas a *pesar de* la presencia de los comunistas, lo cual llevó a algunos de ellos a abandonar sus posiciones en el partido. Esta fue una experiencia muy grande y muchas veces amarga. Ahí están las ilusiones y las desilusiones de la Liberación para dar testimonio de ello. Hoy, en la nueva lucha, equivale a evitar un recuerdo semejante el llegar ante los aliados que se unen con todas las explicaciones dadas; ¡que se unan aquí a los comunistas!, no, ¡qué le vamos a hacer!, a pesar de

que son comunistas, sino porque son comunistas. Por las garantías nacionales, por las garantías humanas y morales que ello les da. Hacer que se conozca a los comunistas, el interior de su cabeza, no la imagen exterior, apresurada, porque *lo que hay en sus ojos es más importante que su color*, ésa es la verdadera y primordial tarea del escritor en la nueva ocupación y que él debe cumplir ante todo para que el pensamiento traducido tenga la posibilidad de transformarse en acción.

Eso es lo maravilloso del libro de André Stil; que lo consiga por medios muy sencillos y muy seguros. Casi me atrevería a decir que lo consigue mejor en la segunda parte del libro, *Le coup du canon*, en la que Henri, acosado casi constantemente por el autor, aportando la unidad novelesca y la unidad del pensamiento político al conjunto, constituye no solamente la figura central de la novela, sino también la imagen en acción del militante comunista.

Desde este momento, *Le premier choc* aparece como un libro cargado de verdad y de vida. Después de las dos primeras obras de Stil, *Le mont mineur, camarades…* y *La Seine a pris la mer*, colecciones de cuentos y de relatos cortos, se podía temer, a pesar de la perfección del relato *La fleur d'acier*, por ejemplo, o incluso a causa de ella, que su arte no podría pasar a la amplitud de la novela: se podía temer también que, lleno como estaba hasta rebosar del conocimiento que tenía de los hombres de Flandes y de Artois, de los mineros y de su vida, Stil se confinaría a esa realidad que podía reducirlo a los límites del regionalismo. Esos dos temores eran injustificados. *Le premier choc* es una novela, y una novela de gran formato, no me refiero al número de páginas, sino a la resonancia. Y André Stil revela con la misma intensidad la vida de los *dockers* de Charente como la de los mineros del norte, a pesar de no haber vivido durante mucho tiempo entre ellos. Así ha demostrado su capacidad *científica* para estudiar la realidad y para presentarla de forma concreta en una imagen típica por la que pasa el escalofrío de la historia. Además, por su forma de mostrar lo que es más difícil de mostrar en el hombre, *el alma*, y de revelar de forma verídica las características propias de quienes hacen la historia, los combatientes que, según la magnífica expresión de Marcel Cachin, se alzaron antes del alba, Stil ha dado a su libro el

valor educativo, sin el cual puede existir buena fotografía, pero no puede existir realismo…

Realismo socialista

Y a propósito: dicho esto, para aclarar lo que significa más allá de los cumplidos, quizás ha llegado el momento de copiar fielmente aquí la definición del realismo socialista para ver si coincide con *Le premier choc*. Porque existe una definición del realismo socialista. Aparece en los estatutos de la *Unión de Escritores Soviéticos* y se trata de un texto a cuya redacción sin duda alguna Stalin no ha sido ajeno.

Hela aquí:

El realismo socialista, por ser el método de base a la literatura y de la crítica soviética, exige del artista una representación verídica, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, el carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo.

Ni una sola palabra de esta definición es casual. Basta con que falte uno solo de los elementos exigidos al escritor por el realismo socialista para que la obra pierda el carácter realista socialista, para que quede reducida al naturalismo, al populismo, a la vulgarización sociológica, para arruinar en definitiva su carácter de obra de arte.

El jurado del premio Stalin, al coronar *Le premier choc*, os obliga a juzgarlo a la luz del método forjado por el propio Stalin.

Digo esto, especialmente, para los pintores que pretenden ser realistas. Quizás, mejor que en las exposiciones y en los museos, encontrarán en este ejemplo *literario* francés temas de meditación y de exaltación. Y también el sentido de la modestia.

Fin del paréntesis.

Louis Aragon

«Les Lettres Françaises», n.º 409, 10-17 de abril de 1952.

ANDRÉ BRETON (Tinchebray, Francia, 1896-París, 1966). De origen modesto, comenzó a estudiar medicina desoyendo las presiones familiares (sus padres querían que fuera ingeniero). Movilizado en Nantes, durante la Primera Guerra Mundial, en 1916, conoció a Jacques Vaché, que ejerció sobre él una gran influencia, a pesar de haber escrito únicamente cartas de guerra. Entra en contacto con el mundo del arte, primero a través de Paul Valéry y después del grupo dadaísta en 1916.

Durante la guerra trabajó en hospitales psiquiátricos, donde estudió las obras de Sigmund Freud y sus experimentos con la escritura automática (escritura libre de todo control de la razón y de preocupaciones estéticas o morales), lo que influyó en su formulación de la teoría surrealista. Se convirtió en pionero de los movimientos antirracionalistas conocidos como dadaísmo y surrealismo. En 1920 publicó su primera obra *Los campos magnéticos*, en colaboración con Philippe Soupault, en la que exploraba las posibilidades de la escritura automática. Al año siguiente rompió con Tristan Tzara, el fundador del dadaísmo.

Fundó con Louis Aragon y Philippe Soupault la revista *Littérature*. En 1924 escribió el Manifiesto del surrealismo y a su alrededor se

formó un grupo compuesto por Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, René Crevel, Michel Leiris, Robert Desnos, Benjamin Péret, deseosos de llegar al «Cambiar la vida» de Rimbaud y «Transformar el mundo» de Marx. «El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida». En este manifiesto además se asientan las bases del automatismo psíquico como medio de expresión artística que surge sin la intervención del intelecto.

Muy pronto el movimiento se acerca a la política y en 1927 Aragon, Éluard y Breton se afilian al Partido Comunista. En 1928 publica en París *Le surréalisme et la peinture*. Con la publicación del *Segundo manifiesto surrealista* (1929) llegó la polémica: Breton, líder del movimiento surrealista, concretaba la noción de surrealismo y afirmaba que debía caminar junto a la revolución marxista. Sin embargo en 1935 abandona el partido al confirmar la imposibilidad de conciliar la búsqueda de la libertad absoluta de los surrealistas con el realismo socialista que veía al arte como instrumento de propaganda de sus postulados.

Octavio Paz, que conoció a Breton cuando llegó a París en 1946, cuenta que el fundador del surrealismo tenía dos caras. Por un lado era una persona tremendamente vitalista, honesta y de gran simpatía personal, por el otro muy intransigente; no en vano se ganó el apodo de «papa del surrealismo» por la obcecación con la que defendía los principios del movimiento y castigaba con la expulsión a aquéllos que se desviaban de sus principios morales o artísticos. Entre los expulsados se encuentran Roger Vitrac, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Robert Desnos y Salvador Dalí, al que llama «Ávida Dollars» (anagrama de su nombre). Marcel Duchamp le dedica estas palabras: *No he conocido a ningún hombre que tuviera mayor capacidad de amor, mayor poder de amar la grandeza de la vida, y no se entenderían sus odios si no fuera porque con ellos protegía la cualidad misma de su amor por la vida, por lo maravilloso de la vida. Breton amaba igual que late un corazón. Era el amante del amor en un mundo que cree en la*

prostitución. Ése es su signo.

La vanguardia española le citó en revistas como *Alfar, Grecia, Hélix, Terramar, Art*, etc. y en 1922, con motivo de la exposición de Francis Picabia en las Galerías Dalmau, estuvo en España. En 1932 escribe *Los vasos comunicantes* y el libro de poesías *La Inmaculada Concepción* junto a Paul Éluard. En 1935 visitó Tenerife para asistir a la Exposición Surrealista organizada por la revista *Gaceta de Arte*, dirigida por Eduardo Westerdahl, lo que supuso un hito en la historia de la creación cultural en Canarias. Sobre esta experiencia escribió el relato *Le château étoilé* (1935).

En 1934 contrajo matrimonio con Jacqueline Lamba, inspiradora de *El amor loco*. Dos años después nace su hija Aube. Su obra más creativa es *Nadja*, en parte autobiográfica. En 1937 inaugura la galería «Gradiva» en la calle de Seine, viaja a México donde conoce a su admirado Trotski y redacta el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*.

En 1941 se embarca en el Capitaine-Paul-Lemerle hacia Martinica, donde es internado en un campo. Estuvo en una galera repleta de hombres, mujeres y niños, además iba en un lugar más cómodo del barco Claude Lévi-Strauss, con quien mantuvo una durable amistad por correspondencia en la que discutían sobre estética y originalidad absoluta. Durante la década viajó a Santo Domingo, donde ejerció fuerte influencia en los escritores jóvenes y donde participaba en tertulias de intelectuales en la casa de la pareja de inmigrantes alemanes Erwin Walter Palm e Hilde Domin. Liberado bajo fianza llega a Nueva York para un exilio que durará cinco años y publica los *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no*, conocido también como *Tercer manifiesto surrealista*.

Un año después funda en la ciudad estadounidense de Nueva York la revista *VVV*. Es en esa ciudad donde conocerá en 1943 a su nueva esposa, la chilena Elisa Bindhoff Enet. Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, vigilado por el gobierno de Vichy, se refugió en América; volvió a París en 1946. En 1956 funda una nueva publicación, *Le Surrealisme Même*, siguiendo hasta su muerte en 1966 animando al grupo surrealista. Poco antes de morir,

decía a Luis Buñuel, *hoy nadie se escandaliza, la sociedad ha encontrado maneras de anular el potencial provocador de una obra de arte, adoptando ante ella una actitud de placer consumista*. Murió en la mañana del 28 de septiembre de 1966, en el hospital Lariboisière (París). Fue enterrado en el cementerio de Batignolles, a pocos metros de la tumba de su amigo Benjamin Péret. Su poesía, recopilada en *Poemas* (1948), revela la influencia de los poetas Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, entre otros.

LOUIS ARAGON (París, 1897-1982). Hijo de Marguerite Toucas, una joven de la burguesía católica, y de Louis Andrieux, político francés y anterior prefecto de París, treinta y tres años mayor que ella, Louis Aragon fue el resultado de una relación adúltera. Para preservar el honor de ambas familias, se presenta al niño como hijo adoptivo de su abuela materna, Claire Lucas. Aragon nació en un lugar que nunca conoció y su obra conservó siempre la huella de esta herida secreta. Al rellenar la partida de nacimiento, en lugar de «Andrieux», su padre anota el apellido «Aragon», elegido en recuerdo de la región española, que conoció siendo embajador en España.

Louis Aragon comienza sus estudios de medicina y conoce a André Breton y Philippe Soupault. Movilizado como camillero en la Primera Guerra Mundial, es entonces cuando su madre le revela el secreto de su nacimiento. Permanece dos años en la Renania ocupada y recibe la Cruz de Guerra en reconocimiento a su heroísmo. El conflicto bélico lo marcó profundamente, y fue el desencadenante de su compromiso político posterior. Después de formar parte del dadaísmo, en 1924 se convierte, junto a Breton y Soupault, en una de las figuras fundamentales del surrealismo. También junto a Breton se inscribe en el Partido Comunista en

1927.

En 1928 conoce a la escritora Else Triolet, con quien vivirá una de las historias de amor más famosas de la literatura francesa, y con la que se casará en 1939. Durante la Segunda Guerra Mundial, ambos tomarán partido por la Resistencia y contra el nazismo. Tras la muerte de su esposa en 1970, Aragon hará pública su atracción por los hombres, que su amigo Pierre Drieu de la Rochelle ya había insinuado en 1930.

Además de *El aldeano de París* (1926), entre las obras de Aragon —un autor cuya poesía influyó en la literatura de muchas otras lenguas, incluida la española—, podemos citar: *Feu de joie* (1919), *Le mouvement perpétuel* (1925), *Tratado de estilo* (1928), *La Semana Santa* (1953), *Le Fou d'Elsa* (1963) y *Blanche o el olvido* (1967).

Notas

[1] Marx y Engels: *Etudes philosophiques*, p. 150-153, E.S.I., 1935. <<

[2] Cf. «Crise de l'objet», *Cahiers d'art*, 1936. < <

[3] Cf. *Nadja*, N.R.F., 1928; *Les vases communicants*, Denoël et Steele, 1932; *L'amour fou*, N.R.F., 1937. < <

[4] Recientemente publicado por Tusquets. Editor, Ediciones de Bolsillo n.º 67, Serie Negra n.º 7, Barcelona 1972. N. del E. < <

[5] «Il y aura une fois» (*Le revolver a cheveux blancs*, Denoël et Steel, 1932). < <

[6] La obra de Marcel Lecomte, *Les minutes insolites* (Ed. du Paradis Pardu, Bruselas) adquiere a este respecto un valor ejemplar. < <

[7] Discurso pronunciado en el meeting celebrado con ocasión del aniversario de la Revolución de Octubre por el P.O.I. en París el 11 de noviembre de 1938. < <

[8] Reproducimos íntegramente a continuación este manifiesto. *N. del E.* <<

[9] Aunque se publicó con estas dos firmas, de hecho este manifiesto lo redactaron León Trotsky y André Breton. Por razones tácticas, Trotsky pidió que su firma se substituyese por la de Diego Rivera. <<

[10] *La clé des champs*: tener plena libertad para hacer algo. Literalmente, «la llave de los campos». N. del T. < <

[11] *Bildnerei des Geistenkranken*, 1922. < <

[12] De *la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, 1932. < <

[13] Tomo I, pp. 124-127, Ed. Costes, 1927. < <

[14] Cf. *Les meilleurs peintres soviétiques*, Casa de la Cultura, Budapest, 1949, y «Literaturnaya Gazeta», octubre de 1949. < <

[15] A partir de la publicación del presente texto en *Arts* la serie de dichos artículos, cuya continuación estaba anunciada, se interrumpió como por encanto. (Dos de estos artículos están publicados a continuación. N. del E.) < <